MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 04161 3902

ML
3547
T54
v.2

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/notesdethnograph02tier

JULIEN TIERSOT

NOTES D'ETHNOGRAPHIE MUSICALE

(DEUXIÈME SÉRIE)

LA MUSIQUE

CHEZ LES PEUPLES INDIGÈNES DE L'AMÉRIQUE DU NORD

(ÉTATS-UNIS ET CANADA)

PARIS

LIBRAIRIE FISCHBACHER

RUE DE SEINE, 33

LEIPZIG, BERLIN, BRUXELLES, LONDRES, NEW YORK

BREITKOPF ET HÆRTEL, EDITEURS

JULIEN TIERSOT

NOTES D'ETHNOGRAPHIE MUSICALE

(DEUXIÈME SÉRIE)

LA MUSIQUE

CHEZ LES PEUPLES INDIGÈNES DE L'AMÉRIQUE DU NORD

(ÉTATS-UNIS ET CANADA)

105364
4/10/10

PARIS
LIBRAIRIE FISCHBACHER
RUE DE SEINE, 33

LEIPZIG, BERLIN, BRUXELLES, LONDRES, NEW YORK
BREITKOPF ET HÆRTEL, ÉDITEURS

ML
3547
T54
v. 2

EXTRAIT DU RECUEIL DE LA SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE

ANNÉE XI — LIV. 2

Extrait du recueil de la Société Internationale de Musique. Année XI. — Liv. 2.

Notes d'ethnographie musicale.

La Musique chez les peuples indigènes de l'Amérique du Nord (Etats-Unis et Canada).

Par

Julien Tiersot.

(Paris.)

Ayant été, il y a quelques années (1905—06) appelé à passer plusieurs mois dans l'Amérique du Nord (Etats-Unis et Canada), où l'Alliance française m' avait chargé de faire des conférences en diverses villes, je pensai que l'occasion serait favorable pour faire échange de connaissances avec ceux que j'allais visiter, et que, leur apportant des lumières, sans doute nouvelles pour eux, sur des questions relatives à l'histoire et aux traditions de notre art européen, il était juste, que je ne renvinsse en France qu'après m'être éclairé moi-même sur les particularités de même nature qui me seraient révélées dans leur propre pays. M. le Ministre de l'Instruction publique voulut bien s'intéresser à mon dessein, et me chargea d'une mission à l'effet de poursuivre dans l'Amérique du Nord mes études relatives à l'ethnographie musicale. C'est le résultat de cette enquête que (non sans quelques retards, principalement causés par la multiplicité des œuvres que les circonstances m'ont obligé d'entreprendre simultanément) je viens présentement offrir au public de la musicographie.

Point ne sera besoin, sans doute, de chercher à expliquer l'intérêt d'une étude de ce genre. Plus que jamais aujourd' hui la science musicale s'efforce d'étendre les bornes de son domaine. Naguère limité à quelques pays d'Europe et à un petit nombre de siècles, ce domaine s'agrandit chaque jour dans le temps et dans l'espace, et ce n'est plus une tentative nouvelle que chercher des sujets d'observation musicale ou dans l'Extrême Orient, ou chez les Arabes, ou parmi les peuples de l'Afrique ou de l'Océanie, alors qu'il y a à peine un demi-siècle qu'on eût fort surpris les gens en leur disant qu'il y avait d'autres musiques que celles de l'Italie, de l'Allemagne et de la France.

La grande Amérique, ouverte à l'ancien monde il n'y a guère plus de quatre siècles, et peuplée encore en certaines de ses parties des survivants de ses races indigènes, offre aux observations une matière considérable. Il est d'autant plus à propos de s'y livrer présentement qu'il n'y a qu'assez peu d'années que les Américains les ont commencées, et que les Européens ignorent encore à peu près complètement les résultats déjà acquis.

Les notes qui vont suivre seront une première tentative pour dissiper cette ignorance.

Ce sont en effet de simples notes, et nous ne songeons aucunement à faire œuvre définitive, moins encore à édifier un système. L'ethnographie est une science qui, avant de se constituer, a besoin de s'appuyer sur des observations nombreuses et renouvelées. Sans doute, il y a toujours des gens pressés qui tiennent à commencer par la fin, et prétendraient volontiers constituer une doctrine avant que les éléments de la connaissance aient été réunis. Nous n'imiterons pas ce travers, et nous bornerons à dire ici ce que nous avons vu: c'est, dans l'état actuel, ce qui peut être fait à la fois de plus prudent, de plus utile et de plus vrai.

I.

Avant d'entrer dans le détail du sujet, je pense qu'il sera intéressant de tracer à grands traits le tableau des quelques rares travaux précédemment accomplis.

Le premier renseignement que fournisse l'ordre chronologique n'est certes pas celui qu'on dira être de la moindre valeur: c'est Montaigne qui va nous le donner. Ayant consacré un chapitre (le trente et unième) de ses *Essais* aux «Cannibales», il a porté sa curiosité sur toutes les manifestations de l'esprit de ces hommes habitants d'un monde lointain et inconnu: leurs chants, émanation essentielle du génie de leur race, ne pouvaient le laisser indifférent. Il écrit d'après le témoignage «d'un homme qui avait demeuré dix ou douze ans en cet autre monde qui a esté descouvert en nostre siècle, en l'endroit où Vilegaignon print terre, qu'il surnomma la France antarctique»: et voici les détails qu'il donne sur les mœurs de ces indigènes:

«Toute la journée se passe à dancer», assure-t-il d'abord; et, parmi les objets de leur vie usuelle qui lui furent rapportés et dont il a fait collection, avec les vêtements, les meubles, les armes, il mentionne «de grandes cannes ouvertes par un bout, par le son desquelles ils soutiennent la cadence de leur dance». Mais il fait mieux encore: il va nous donner deux chansons, dont les textes, mis par lui en français, sont très vraisemblablement les premiers échantillons de la poésie lyrique américaine qui aient été connus en Europe.

Le premier de ces couplets est le chant d'un captif attendant le supplice: faisant allusion à leur commune coutume de manger la chair des ennemis vaincus, le condamné défie ceux qui l'ont surpris, les insultant par les souvenirs de la gloire de ses propres aïeux:

«Ces muscles, cette chair et ces veines, ce sont les vostres, pauvres folz que vous estez; vous ne recognoissez pas que la substance des membres de vos ancestres s'y tient encore. Savourez les bien, vous y trouverez le goust de vostre propre chair.»

Puis c'est, dit Montaigne, un chanson amoureuse, — ou, plus vraisemblablement, une de ces chansons d'artisans dont nous retrouverons de nombreux vestiges dans la vie moderne: il y est parlé des peintures ou de broderies dont les modèles sont pris dans la nature ambiante et dans lesquelles les Indiens excellent encore aujourd'hui:

«Couleuvre, arreste toy! Arreste toy, couleuvre, afin que ma sœur tire, sur le patron de ta peinture, la façon de l'ouvrage d'un riche cadeau que je puisse

donner à m'amie: ainsi soist en tout temps ta beauté et ta disposition préférée à tous les autres serpens.»

Ayant cité ces paroles, Montaigne déclare qu'elles ne révèlent aucune barbarie chez ceux qui les ont composées, mais sont au contraire «une imagination tout à fait Anacréontique». Il professe son estime pour la conception de la vie qui est celle de ces «Cannibales». «Mais quoi! conclut-il philosophiquement, ils ne portent point de hauts de chausses!»

La thèse soutenue par Montaigne est que, malgré des différences de couleur, de langage et d'habit, l'homme est le même partout. C'est au même principe que s'en réfère l'auteur de la deuxième citation que nous allons faire, d'après un écrivain postérieur d'un demi-siècle environ, le Père Mersenne.

Au livre troisième de son *Harmonie universelle* (1637), traitant des «Genres de musique», il énonce cette proposition:

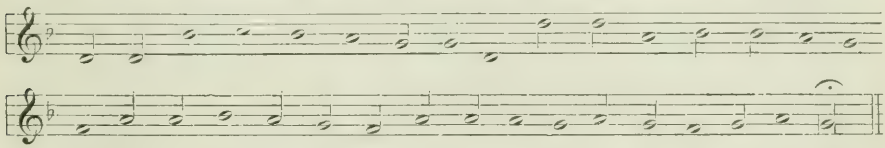
«A sçavair si les degrez diatoniques de la Musique sont plus naturels à l'homme, et plus aisez à chanter que ceux du genre Enharmonic, où il est monstré que le diatonique est le plus naturel de tous les Genres.»

Comme argument significatif à l'appui de son assertion, après avoir invoqué le témoignage des chants populaires européens, il en vient à celui des peuples d'Amérique:

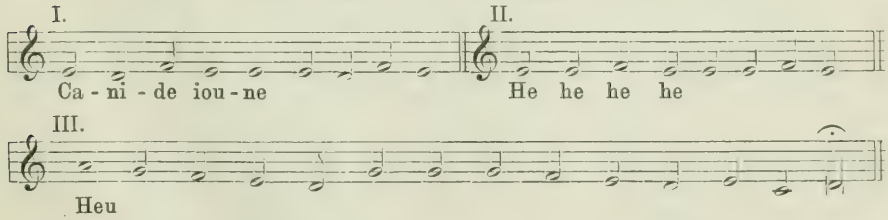
«L'on trouve par experience que les peuples qui n'ont point de musiciens parmy eux chantent le diatonique, comme l'on peut voir par ce chant des Canadois, dont ils usent souvent en dansant, comme à remarqué l'un des capitaines que le Roy y a envoyez.»

Et sans plus attendre, il note l'exemple annoncé de la «Chanson Canadoise», qu'il fait suivre presque immédiatement de trois «Chansons des Ameriquains». De même que Montaigne avait fait connaître les premières poésies, de même les transcriptions de Mersenne sont les premiers échantillons de mélodies du Nouveau monde qui aient été publiés en Europe: il nous faut donc les reproduire aussi, dussions-nous n'avoir que peu de conclusions à en tirer pour une étude générale.

No. 1. **Chanson Canadoise,** d'ap. le **P. Mersenne,** *Harmonie universelle*, t. II, p. 148.



Nr. 2. **Trois Chans des Ameriquains,** même source.



J'ai, s'il faut l'avouer, grand peur que le capitaine du Roy n'ait pas rapporté d'Amérique des souvenirs musicaux très fidèles. Ses notations, sur-

tout la première, ne peuvent donner aucune idée du rythme, toujours si fortement marqué chez les Indiens, et l'intonation même n'a pas dû être reproduite de façon irréprochable, le mode grégorien dans lequel il enferme par force la mélopée étant étranger au génie modal des indigènes de l'Amérique. Le transcripteur s'est certainement laissé influencer par ses habitudes européennes. Les trois petites formules qui constituent la seconde notation sont, dans leur brièveté, plus originales: Mersenne dit qu'elles sont chantées chez les Topinamboux, qui les répètent chacune plusieurs fois; avec leurs paroles inarticulées, elles ont bien en effet l'allure des chants destinés à accompagner la danse des peuples sauvages.

Jean-Jacques Rousseau dans son *Dictionnaire de musique*, Kiessewetter dans son livre sur la musique des Arabes, ont reproduit les notations du P. Mersenne, en ajoutant par endroits à l'intonation et au rythme des altérations, tout arbitraires, qui ne contribuent guère à rapprocher les mélodies de leurs formes authentiques et primitives. C'est à peu près tout ce qu'on a connu jusqu'à notre temps de la musique des indigènes de l'Amérique.

Au reste, comment des Européens du XVIIe et du XVIIIe siècles auraient-ils pu découvrir le sens d'une musique si différente de la leur, quand, chez eux, ils supportaient si malaisément le moindre changement à leurs habitudes, s'étonnant des différences de la musique italienne avec la musique française, du style de Rameau succédant à celui de Lulli, Pergolèse à Rameau, Gluck à Pergolèse, et ainsi de suite (faut-il l'avouer?) presque jusqu'à notre temps?

Quelle créance aurions-nous donc ainsi dans les rapports d'un P. Lafiteau, de la Compagnie de Jésus, qui, dans un livre paru à Paris en 1724: *Mœurs des sauvages amériquains comparées aux mœurs des premiers temps*, orné d'illustrations dans le faux goût antique du XVIIIe siècle, s'attarde à comparer les instruments de ces «sauvages amériquains» à ceux des Grecs, à décrire leurs tambours «qui répondent au tympanum» et sont des «machines sphériqnes semblables au rhombe», parle enfin de leurs «festins, chants et danses» dans le même style que s'il s'agissait des spectacles de la cour de France?

Un peu plus circonstanciée est la description du P. de Charlevoix, également de la compagnie de Jésus, dans son *Histoire de la Nouvelle-France, Journal d'un voyage fait par ordre du roi dans l'Amérique septentrionale, adressé à Mme la Duchesse de Lesdiguières* (Paris, 1744, Tome troisième). Mais si les mœurs des indigènes piquent a curiosité de l'auteur, s'il ne la refuse même pas à leur art rudimentaire, il est manifeste que les formes ne lui inspirent que de la répulsion. Rendant compte des fêtes auxquelles il a assisté chez les Hurons en février 1721, il parle en ces termes de leurs chants et de leurs danses:

«Rien n'est moins divertissant». Je résume: les hommes sont assis à terre «comme des singes», sans aucun ordre; de temps en temps, l'un d'eux se lève, s'avance lentement au milieu de la place, en cadence, tourne la tête de côté et d'autre, et chante un air: tantôt c'est une chanson de guerre, tantôt une chanson de mort, quelquefois la représentation d'une attaque ou d'une surprise . . . Ils ne se sont pas encore avisés de mettre leurs amours en chant . . . Tandis qu'on chante, le «parterre» ne cesse point de battre la mesure, en tirant du fond de la poitrine un *Hé* qui ne varie point. «Les connaisseurs disent qu'ils ne perdent jamais la mesure; je m'en rapporte à eux», observe dédaigneusement l'auteur. Il continue:

«Quand l'on a fini, un autre prend sa place, et cela dure jusqu'à ce que l'assemblée les remercie . . . C'est une musique bien ennuyante et bien désagréable, du moins à en juger par ce que j'en ai vu. Des gosiers serrés, une monotonie continuelle, des airs qui ont toujours quelque chose de féroce ou de lugubre. Mais leur voix est tout autre quand ils chantent à l'église. Pour ce qui est des femmes, elles l'ont d'une douceur qui surprend; elles ont même beaucoup de goût et de disposition par la musique.»

Sous le peu de sympathie que révèlent ces lignes, on peut reconnaître une observation exacte: la description qu'on vient de lire pourrait s'appliquer aujourd'hui encore aux fêtes et aux chants des tribus indiennes qui ont conservé quelque chose de leurs mœurs primitives.

Plus tard, des écrivains — Chateaubriand dans *Atala*, Fenimore Cooper dans divers romans — se sont, dans les tableaux qu'ils ont tracés de la vie d'Amérique, inspirés des chants des sauvages pour en former des développements littéraires, parfois d'un beau caractère, et ayant pour base une observation exacte. Mais tout cela encore loin de la réalité pure, et la musique n'y tient aucune place.

A cet égard, l'ignorance des Européens est restée absolue jusque dans notre temps.

Nous avons vu que Kiessewetter n'avait su donner d'autres exemples de la musique des indigènes américains que ceux qu'il avait trouvés dans un livre vieux de deux siècles et plus. Fétis, dont les deux premiers livres de l'*Histoire générale de la musique* constituent une véritable étude d'ethnographie musicale (conjecturale trop souvent, et dont la tentative était prématurée), ne trouve à y reproduire que ces mêmes documents (non pas même en remontant à l'original, mais en adoptant les retouches plus qu'inutiles de Jean-Jacques Rousseau), auxquels il ajoute seulement un air rapporté de l'expédition polaire du Capitaine Franklin (1823), et un autre tiré du *Novus Orbis* de Jean de Laet (1633), — et rien de tout cela n'a ni intérêt, ni caractère, ni authenticité.

La meilleure étude (nous dirons volontiers la seule) qui, à notre époque, ait été consacrée en Europe à la musique des Indiens d'Amérique, est l'œuvre d'un Américain qui, étant venu en Allemagne où il étudia dans les Universités et les Conservatoires, soutint, devant l'Université de Leipzig, une thèse *Über die Musik der Nordamerikanischen Wilden*, imprimée, en 1882, à la librairie Breitkopf et Härtel. L'auteur est M. Théodore Baker. Il a tiré ses documents, d'abord d'observations personnelles qu'il lui fut donné de faire, en 1880, chez les Indiens Senecas, l'une des six tribus dont la fédération constituait jadis la nation de Iroquois, et dont quelques vestiges survivent encore dans l'ouest de l'Etat de New-York; il assista à leurs fêtes, et en rapporta une dizaine de chants. Il enrichit ensuite sa collection de documents qui lui furent communiqués à l'école d'Indiens de Carlisle (Pensylvanie), et de quelques notes prises à des sources diverses. Il composa de tout cela une étude dont la partie essentielle est la notation, qui semble fidèle, d'une quarantaine de chants indiens.

Nous devons encore à l'Allemagne une étude de M. C. Stumpf, *Lieder der Bellakula-Indianer*, parue dans le *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* en 1886. Celle-ci est basée sur des observations que l'auteur put faire dans son pays même, à Halle, où était venue en 1885 une troupe de ces indigènes, originaires de la Colombie britannique. Plus tard le même auteur a donné au même périodique un article sous ce titre: *Phonographierte Indianermelodien*

(1892). Les tribus indiennes qui lui avaient fourni leur apport étaient les Passamaquoddy, habitants de l'Etat du Maine, et les Indiens Zuni, qui résident dans le Nouveau-Mexique. Ces deux écrits allemands ont, par l'étendue, moins d'importance que le précédent.

Des ouvrages d'ensemble, tels que Wallaschek, *Primitive music* (Londres, 1893), Heinrich Schütz, *Urgeschichte der Kultur* (Leipzig et Vienne, 1900), et le livre français de C. Grosse, *Les Débuts de l'art* (Paris, 1902) ne contiennent pour ainsi dire aucun renseignement sur la musique indigène américaine.

En France, enfin, rien encore n'a été consacré à ce sujet. Le seul travail en français que j'aie jamais lu sur lui est un article écrit et publié en Belgique: *Musique de Peaux Rouges*, par M. Mali (*Guide musical*, Bruxelles, 17 août 1902), résumant avec exactitude et compétence quelques études entreprises en Amérique, avec lesquelles nous n'allons pas tarder à faire plus intimement connaissance.

Tel est le résumé de ce que l'on sait présentement en Europe sur la musique des races indigènes de l'Amérique du Nord: c'est peu de chose, on le voit, et nous avons tout à apprendre.

En Amérique même, il n'y a pas longtemps que l'on a commencé d'entrevoir l'intérêt de cette question, portant cependant sur une partie de l'héritage national. Quelques études seulement lui ont été consacrées, quelques-unes faites avec une rare conscience, et j'eus l'occasion d'être témoin de l'élaboration de la plus récente (qui n'est pas la moins importante), dont il me fut donné d'avoir la primeur. Enfin j'ai moi-même, profitant d'heureuses coincidences, pu faire sur divers points du territoire américain des observations directes, par lesquelles je suis heureux d'enrichir la somme des connaissances acquises et d'ajouter mon apport à celui dont nous sommes redevables aux précédents chercheurs.

Avant d'aborder le compte-rendu de cette enquête, il importe d'en préciser exactement l'objet.

Tout d'abord, posons en principe qu'une étude ethnographique consacrée aux habitants de l'Amérique ne saurait viser les populations de race blanche, venues d'Europe et ne tenant au Nouveau monde que par une acclimatation relativement récente. A notre point de vue particulier, nous ne trouverions aucun intérêt à écouter leurs chants populaires, s'ils en ont, car ceux-ci ne pourraient être que de composition récente, ou de simples ressouvenirs des anciennes patries. Les Américains d'aujourd'hui sont une race essentiellement moderne, dont la vigueur juvénile n'aime pas s'attarder aux recommencements. En musique, ils ne sont intéressés que par les œuvres qui se parent des richesses de l'art moderne. Ils ont dû, jusqu'à présent, faire venir ces œuvres d'Europe; mais qui nous dit si, dans un avenir peut-être prochain, ils n'en créeront pas eux-mêmns qui répondront directement à leur propre idéal? En tout cas, tout cela est fort éloigné des productions primitives et spontanées qui seules appartiennent au domaine de l'ethnographie.

Les seuls indigènes du continent américain sont les Indiens. Refoulés loin des contrées florissantes où ils habitaient jadis, ils vivent maintenant, races décimées et presque éteintes, dans les «réserves» que l'Etat leur concède loin des villes et des centres de civilisation. Mais, passionnément attachés aux souvenirs de leur gloire passée, ils n'ont eu garde de laisser tomber en oubli ce qui constitue leur principale originalité: il est donc

possible de faire auprès d'eux des observations intéressantes sur les mœurs et traditions de toute nature, et, particulièrement, sur leurs chants.

Enfin il est, dans les Etats du Sud, une autre population qui n'est pas plus autochtone que celle des blancs: les nègres, importés d'Afrique, comme ceux-ci viennent d'Europe. Ils constituent cependant une race assez particulière pour que nous devions leur faire place dans cette étude. Ils représentent, pourrait-on dire, au regard des blancs, dont ils furent longtemps esclaves et qui ont conservé sur eux une supériorité qui ne saurait être niée, une couche sociale toute différente, et pourraient être assimilés aux classes populaires en Europe par rapport aux classes cultivées, celles-ci en possession d'un art savant et riche, les premières ne connaissant de manifestations de même nature que sous la forme des primitives chansons.

Mon itinéraire m'ayant conduit à évoluer dans la zone qui, du nord au sud, va du Canada (Montréal, Québec) au Golfe du Mexique (Louisiane), et, de l'est à l'ouest, comprend la région des côtes de l'Atlantique à la rive occidentale des grands lacs (Chicago, Milwauke) et au Mississipi (Saint Louis, Nouvelle Orléans), j'ai parcouru ainsi, avec toutes les grandes villes américaines, les contrées les plus variées, et étendu mes investigations sur les objets les plus divers. Il importe peu à l'exactitude du compte-rendu que je suiva l'ordre chronologique du voyage; mieux vaudra procéder par régions successives, en épuisant d'une seule fois toutes les observations que j'ai pu faire dans chacune en divers séjours. Je suivrai donc la direction générale nord-sud, et commencerai par exposer les résultats de mon enquête au Canada.

II.

«Nouvelle France»! Nom que les vieux Canadiens, descendants des premiers colonisateurs et fidèles au souvenir, aiment toujours à donner à leur patrie américaine! Et c'est la plus heureuse impression que puisse ressentir un Français, de se retrouver, si loin, en un milieu tel qu'il peut avoir l'illusion d'être «chez lui», de voyager dans une province de la vraie France. Les anciennes traditions y sont si précieusement et si sûrement conservées qu'un éminent écrivain, M. Ernest Gagnon, a pu, il y a déjà près de quarante ans, constituer un recueil de chansons populaires du Canada qui reste un des meilleurs documents dont nous puissions disposer pour l'étude de la chanson populaire française. Moi-même, pendant la durée d'un trop court séjour (qui n'avait pas cette recherche pour objet), j'en ai entendu et noté un certain nombre: cela fut d'autant plus facile qu'au Canada la chanson populaire n'est pas considérée comme le domaine exclusif des basses classes, mais comme une espèce de richesse d'art national; de sorte qu'il n'est pas nécessaire de l'aller chercher dans les campagnes, de l'arracher de la bouche des paysans: mais elle est tenue en si grande estime dans les classes élevées que j'ai pu la retrouver, toute vivante encore, dans la mémoire de médecins, de magistrats, de professeurs, de dames de Montréal et de Québec, tout comme dans celle des bucherons et des fermiers de Beauharnois, village où il me fut donné d'en entendre et d'en noter pendant une journée dont, à cause du résultat de la recherche aussi bien que de la cordialité de l'accueil, je garderai un long souvenir.

Il me serait donc facile d'enrichir la documentation de ce rapport, consacré à la musique des indigènes d'Amérique, par des chansons populaires françaises, car j'en ai rapporté du Canada toute une collection d'inédites et

de la meilleure conservation. Mais comme ce n'est pas pour cela que j'ai passé l'Océan, je réserve pour d'autres publications les trouvailles que j'ai pu faire dans ce domaine, et m'en tiens, pour l'instant, à la musique des Indiens.

A ce point de vue encore, le Canada est un pays précieux, car il a donné asile à un grand nombre de Peaux-rouges, épaves d'anciennes tribus refoulées, à des époques diverses, hors des frontières de la République des Etats-Unis. En outre (et ceci est fort à propos pour le voyageur) il est possible d'entrer en communication avec ces indigènes sans avoir la peine d'aucun déplacement, car les deux principales villes du Canada français, Montréal et Québec, ont à leurs portes, dans leur banlieue, pourait-on dire, deux villages qui sont les principales «réserves» des Indiens de la contrée: Caughnawaga, peuplé d'Iroquois, et cet autre, dont le nom évoque bien plutôt des souvenirs d'Europe: Lorette, où habitent pêle-mêle les derniers débris des Hurons et de quelques autres tribus dont les représentants vont s'éteignant de jour en jour: Maléchites, Micmacs, Abénakis.

Il serait imprudent, disons-le sans plus attendre, de s'imaginer qu'on doit retrouver dans ces villages le spectacle des âges primitifs. La vie moderne a étendu ses exigences et ses conventions jusque chez ces sauvages. N'étaient certaines particularités de leur physionomie et la couleur plus foncée de leur peau, on passerait près d'eux sans les distinguer des autres habitants du pays. Quelques-uns, il est vrai, ont, par piété par les souvenirs du passé, conservé les anciens costumes et les ornements de fêtes; mais cela est serré dans les maisons, et ce n'est qu'en de très rares occasions que leurs possesseurs s'en parent: aux jours ordinaires, Iroquois, Hurons, e les autres, sont vêtus des mêmes costumes que les habitants des campagne de France ou d'Angleterre. La seule particularité que nous puissions signaler est celle qu'offrent les femmes iroquoises de Caughnawaga: elles portent sur la tête un voile, généralement noir, quelquefois de couleurs voyantes, comme on en voit aux paysannes de certaines parties de l'Europe. Cette coiffure est appelée la «couverte». Il faut bien avouer qu'elle n'a rien de spécialement Iroquois.

Convertis dès longtemps au catholicisme, les Indiens en suivent les pratiques consciencieusement et avec zèle, comme toute la population du Canada français.

La langue est, parmi les éléments de leur nationalité primitive, celui auxquels ils sont restés le plus résolument fidèles. Sans doute, ceux de ces «sauvages» (ils se donnent eux-mêmes ce nom) qui ont eu quelque frottement avec la civilisation extérieure, c'est-à-dire presque tous, savent parler l'anglais ou le français, ou les deux langues à la fois, — et cela, soit dit en passant, est fort agréable pour l'explorateur qui, pénétrant chez ces peuples étranges, s'entend interpeller dans sa langue nationale! Cependant, ils sont tellement attachés à l'idiome de leurs ancêtres qu'il a fallu leur céder sur ce point, et qu'à Caughnawaga les offices religieux sont célébrés en iroquois: les fidèles chantent la messe dans cette langue; les prêtres chargés du service du culte, généralement des missionnaires français, ont dû s'initier à ses principes et à sa pratique, car ils prononcent leurs sermons en iroquois.

J'ai pu moi-même être témoin de cette singularité au cours d'une journée passée dans ce village, en la compagnie et sous la conduite de quelques membres de l'Alliance française de Montréal et de leur honorable président,

M. le Juge Robidoux, qui, voulant favoriser l'accomplissement de ma mission, profitèrent de la coïncidence offerte par la date du 8 décembre, fête de l'Immaculée Conception, pour me faire assister à la célébration de l'office catholique chez les sauvages.

Caughnawaga est un grand village, d'environ trois mille habitants, qui s'étend sur la rive du Saint-Laurent, à l'endroit où le large lit du fleuve est interrompu par les rapides: son nom, en effet, n'est qu'une corruption du mot iroquois Kachnawake, qui veut dire «Près des rapides». L'aspect extérieur n'a rien qui le distingue de la généralité des villages de l'Amérique du Nord, avec ses maisons de bois plus ou moins semblables les unes aux autres et sans ornements particuliers. On y voit aussi les vestiges d'une forteresse construite par les Français au XVIIe siècle; sur le bord du fleuve s'élèvent le presbytère et l'église, également de fondation française. Le style architectural de ce dernier monument ne diffère en rien des églises des Jésuites. Le maître-autel, en bois doré, fut donné à leur mission par Louis XIV. Une galerie de bois s'étend, à mi-hauteur, sur trois côtés de la nef: sur la tribune du fond se tiennent les chantres, hommes et femmes, accompagnés par l'orgue. Les murs sont pavoisés des étendards des diverses nations chères au cœur des paroissiens. Notre drapeau tricolore domine en notable proportion. Le drapeau anglais vient ensuite; puis celui des Etats-Unis.

L'église était pleine. Les voiles des femmes donnaient à cette foule un aspect tout particulier, évoquant encore des souvenirs de France, ceux, par exemple, de certaines paroisses du midi où les coutumes d'autrefois se sont semblablement conservées. La température, il est vrai, n'avait rien de méridional.

Au moment où j'entrai, l'on achevait le *Gloria in excelsis*, chanté en chœur alterné par les voix d'hommes et celles de femmes, que l'orgue accompagnait correctement. Les voix masculines ont la rudesse d'intonation propre à nos paysans français. Celles de femmes sont plus musicales, fortement timbrées, un peu métalliques: je les pris d'abord pour des voix d'enfants.

Il me sembla, aux premières notes, que leur chant m'était connu; mais le peu que j'entendis à ce moment-là ne me permit pas encore de l'identifier. Je constatai simplement que ce plain-chant étaît adapté à une langue toute différente du latin. C'état pourtant en latin que les prêtres psalmodiaient les oraisons et donnaient l'intonation des chants communs; mais les fidéles répondaient en iroquois. Quant à l'ordre de la cérémonie, il était en tout conforme à celui de la liturgie romaine.

Après le prêche iroquois, l'officiant entonna le *Credo* selon la formule traditionnelle, qui est certainement un des plus anciens chants de l'église. Les chantres répondirent par un autre chant, qui ne m'était pas moins familier, encore que la langue à laquelle il avait été adapté en transformât assez fortement l'accent: c'était le *Credo* de la Messe Royale de Dumont, si connu en France, où il est d'usage de le chanter aux grandes fêtes. Ainsit jusqu'au plain chant, c'est à la France que les Indiens du Canada ont tou-emprunté! C'est sur la musique du maître de chapelle de Louis XIV, pré, férée aux authentiques mélopées grégoriennes, que, l'adaptant à leur langue, ils proclament aujourd'hui le Symbole des apôtres! Certes, la découverte est nulle au point de vue de l'ethnographie; mais l'observation n'est-elle

pas piquante, et ne méritait-elle pas d'être notée au passage, comme détail de mœurs, et témoignant des influences persistantes chez les sauvages de ces lointaines contrées?

L'office se poursuivit de la même manière jusqu'à la fin. A l'Offertoire, puis après l'*Agnus Dei*, les chantres chantèrent deux cantiques, dont j'ai pris la notation, mais qu'il serait plus qu'inutile de reproduire, y trouvât-on une preuve de plus de l'influence déjà signalée. Il est bien vrai que, dans nos paroisses françaises, on chante des cantiques aussi vulgaires que le premier que j'entendis aux Iroquois de Caughnawaga! Quant au second, il était d'autre style, analogue aux mélodies, parfois d'agréables contours et assez expressives, consacrées aux cérémonies des diverses confessions religieuses aux Etats-Unis; il ne représenterait donc non plus aucune particularité qui le recommande à l'attention à notre point de vue spécial.

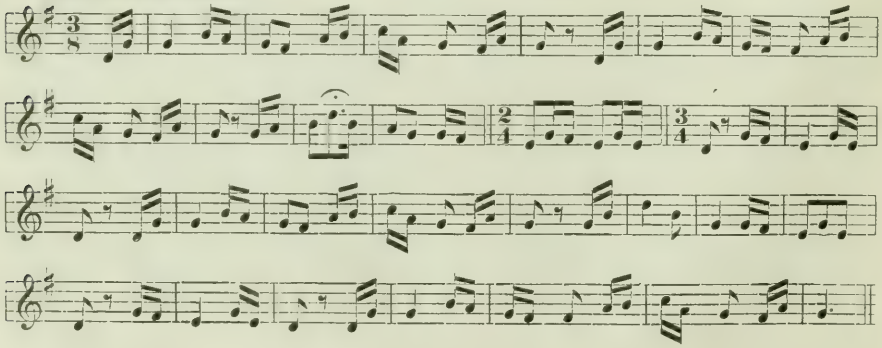
La suite de la journée fut consacrée à des entrevues et entretiens avec diverses personnes de la localité. J'y pus faire quelques observations relatives aux mœurs et aux souvenirs des Indiens de Caughnawaga; mais on ne sut rien me faire connaître de leurs anciens chants, qui semblent être définitivement perdus.

Ma récolte musicale fût donc restée entièrement infructueuse, si une circonstance fortuite n'eût amené dans notre réunion le député de l'Etat de Québec représentant le canton de La Prairie, dont dépend le village indien: ne voulant pas qu'il fût dit que ses électeurs laisseraient partir sans qu'il eût rien entendu le Français venu pour les écouter, il me chanta lui-même une chanson iroquoise dont, tandis que je notais la musique, les paroles furent transcrites, puis traduites, par un autre assistant, Indien parfaitement authentique, et l'un des notables du pays, ayant d'ailleurs «fait son droit» à Montréal, ce qui indique un degré de culture qui n'est point trop sauvage!

Il faut avouer que cette chanson est de valeur tout au plus secondaire. Elle est moderne, ne ressemble en rien aux véritables chants des Indiens dont nous n'allons plus tarder beaucoup à trouver d'authentiques specimens, et a subi visiblement, dans sa forme, l'influence de chansons européennes, par exemple de certains *lieder* allemands. Mais puisqu'il faut nous en contenter, donnons la, sous ces réserves, comme seul spécimen que nous ayons trouvé de la chanson iroquoise au village de Caughnawaga.

Voici la musique telle que je l'ai notée sous la dictée de M. le député Cherrier:

Nr. 3. Chanson (moderne) des Iroquois de Chaughnawaga (Canada).
Mouvement modéré.



Et voici le texte original, suivi de la traduction, qui furent écrits à mon intention par M. Jacks, — de son nom indien «Waniente», — qu'on me dit être chef de la tribu iroquoise de Caughnawaga:

Orie, tiatonweshen neka ionwesen, ionwesen tse riio nok teinatenniire nonwa.
Ensatkato etone onku kathawa.
Kekenho ise kwa kononweo satien ne tsiatakta tenskanerake.

Traduction.

Ami, jouons au meilleur jeu, et regarde ce que je vais faire maintenant.
Vous allez voir qui je prendrai auprès de moi: toi, plus jeune que moi. Je vous aime beaucoup, mettez-vous auprès de moi, regarde.

Je lus enfin quelques écrits consacrés à l'histoire du village et de ses habitants, notamment la «*Vie de Catherine Tekhawita, vierge iroquoise*» par le R. P. Burtin (Québec, 1894). La plupart de ces livres sont complètement muets quant à la musique: je résumerai par la suite de cette étude le seul document musical que j'aie trouvé noté dans le dernier ouvrage.

Le résultat de mon enquête fut plus favorable à Lorette. J'allai dans ce village sous la conduite du plus obligeant autant qu'éclairé des guides, M. Ernest Gagnon, dont le nom s'est déjà présenté dans ce récit comme auteur du recueil des chansons populaires françaises du Canada. Aussi compétent en matière musicale que curieux de toute manifestation de l'esprit des peuples au milieu ou dans le voisinage desquels il vit, il avait déjà été à Lorette, et y avait noté quelques chants des Indiens; il les a communiqués à l'auteur d'un livre paru sous ce titre: *Notre Dame de la Jeune Lorette en la Nouvelle-France*, par l'abbé Lionel de Saint Georges Lindsay (Montréal, 1900, *Revue Canadienne*[1]). Il voulut bien m'y conduire à mon tour, m'y faire entendre les mêmes chants qu'il avait déjà recueillis, et en chercher d'autres. J'ai donc pu, grâce à lui, faire des observations directes sur la musique des Indiens d'Amérique, qui, par ailleurs, devaient se trouver pas trop loin de ma portée.

Nous entendimes d'abord un Maléchite, venu à Lorette de Saint Joseph de Lévis, où il est né; on nous l'avait signalé, à notre arrivée, comme le meilleur chanteur indien du pays. En effet, ceux de cette contrée n'ont pas perdu tout souvenir des traditions de leur race: aux jours de fêtes, ils revêtent encore le costume national, et dansent, en chantant, leurs vieilles danses. Mais le sentiment de la déchéance de leur race apparaît si irrémédiable à ces vaincus qu'ils ne songent même plus à prendre ces noms indiens, si pittoresques, à signification symbolique, dont ils se désignaient individuellement autrefois; celui auquel nous nous adressâmes répond seulement au nom très commun de Thomas Paul; triste destinée pour un Maléchite!

Nous l'allâmes voir dans sa maison, où nous trouvâmes en lui le sauvage le plus pacifique, occupé à je ne sais quels travaux d'artisan, des besicles sur le nez, avec de grosses moustaches grisonnantes, — grand père ayant auprès de lui son petit fils, gentil enfant à la peau brune, dont l'œil éveillé brillait, et que n'intimidaient aucunement les deux inconnus. Sur notre requête, il alla, sans se faire prier, revêtir ses habits indiens, aux couleurs voyantes,

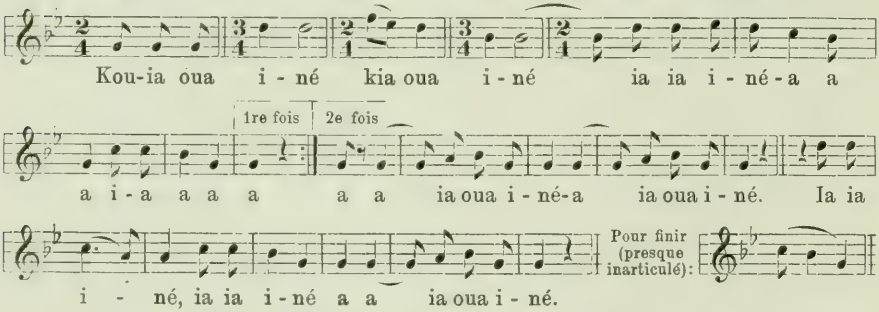
1) Postérieurement à cette enquête que nous fîmes de compagnie, M. Ernest Gagnon a fait, au quinzième congrès des Américanistes tenu à Québec en septembre 1906, une communication qui fut imprimée sous ce titre: *Les Sauvages de l'Amérique et l'art musical.*

sans oublier la couronne de plumes d'aigle dont il ceignit sa tête; il prit à la main le «Machichicoué», instrument rythmique (appelé ailleurs «Chichigouane») qui, avec le tambour, constitue à lui seul tout le matériel instrumental des Indiens. C'est, ici, une corne de bœuf dont l'ouverture est fermée par une peau tendue et à l'intérieur de laquelle sont placés des osselets ou des cailloux; ailleurs, la corne est remplacée par une calebasse ou gourde, ou toute autre enveloppe dont les parois soient assez solides et vibrantes pour résonner sous l'action des corps durs agités à l'intérieur. Nous n'avons pas de mot français pour désigner cette sorte d'agent sonore: «grelot» est celui qui s'en rapprocherait le plus, encore que très différent; le mot anglais est «rattle», qu'on traduit parfois, inexactement, par «crécelle». Disons, sans plus attendre, que, sous quelque nom et avec quelque variété de forme que ce soit, cet instrument se retrouve chez tous les peuples indiens, intimement associé à la pratique du chant et de la danse.

Chantant, dansant et agitant en cadence son «Machichicoué», notre Indien Maléchite fit entendre deux chants, dont je recueillis avec empressement la transcription.

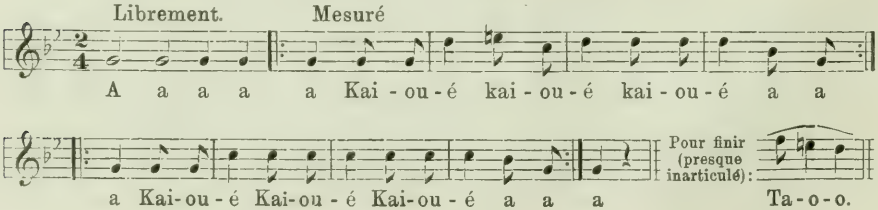
Le premier s'exécute dans un mouvement assez animé, l'instrument rythmique étant agité régulièrement suivant la valeur d'une noire. Quand la danse est finie, le chanteur complète le chant par une sorte de cri vaguement mélodique, que j'ai noté aussi exactement que possible.

No. 4. Danse des Indiens (Maléchites), recueillie à Lorette (Canada).



Le second est la *Danse de la couleuvre*, ainsi nommée parce que le danseur doit imiter le mouvement de l'animal. Rappelons-nous qu'une des poésies indiennes citées par Montaigne était déjà un appel à la couleuvre. La chanson que j'ai notée commence par une note isolée, répétée, comme une mystérieuse menace, à intervalles assez espacés, puis de plus en plus rapprochés, jusqu'à ce que le chant, auquel elle sert de point de départ, se dégage enfin.

No. 5. **Danse de la Couleuvre** (même source).



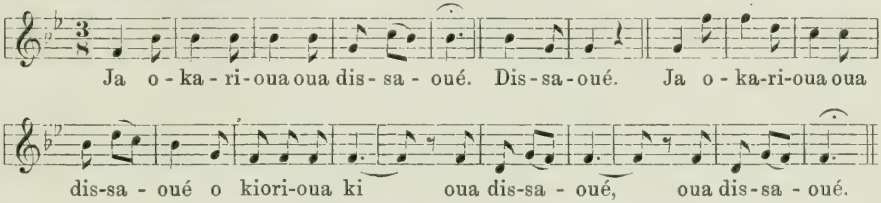
Observation qui s'applique à tous les chants recueillis à cette source, ainsi qu'à beaucoup d'autres que je rapporterai par la suite: les paroles semblent être des refrains, des interjections, des onomatopées sans signification; l'on ne sait si elles en ont jamais eu; en tout cas les Indiens d'aujourd'hui en ont complètement perdu la clef: ils les répètent avec conscience, mais sans y comprendre rien.

Quatre autres chants me furent dits à Lorette par une Huronne, la dame «Siouï», fille d'un chef nommé »Tahourenché« (Point du Jour), qui les avait déjà chantés autrefois à M. Gagnon. J'en pris la notation à mon tour.

Voici d'abord une *Danse ronde*, danse collective et populaire, en opposition avec les deux précédentes ayant un caractère individuel:

No. 6. **Danse ronde** des Hurons (Lorette).

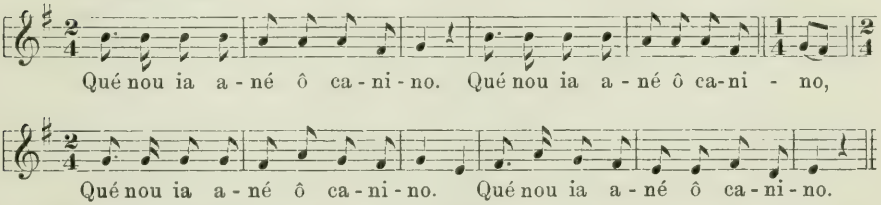
Mouvement modéré.



Autre «Danse ronde» ou «Danse courante», sur un autre rythme, mais également danse d'ensemble:

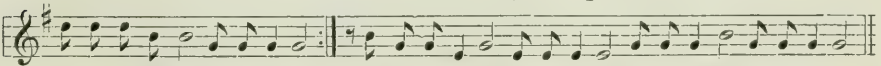
No. 7. **Danse courante** ou **Danse ronde** (même provenance).

Assez animé.



La petite formule ci-après sert encore à accompagner des danses du même genre:

No. 8. Autre danse des Hurons (même provenance).



Enfin, voici les danses de guerre. Celle qui va suivre est la *Danse de la découverte*, exécutée par un danseur représentant par sa mimique, en même temps qu'il explique par les paroles de son chant, l'action du guerrier à la recherche de l'ennemi.

«Je veux aller à la guerre. — Je t'avertis, je pars. — Je vais faire le coup tout à l'heure. — J'ai un grand nombre d'ennemis.»

On le voit en effet s'avancer avec précaution, se glisser, se traîner sur le ventre, puis, lorsqu'il a découvert l'adversaire, bondir sur lui, faire usage

de ses armes, ramener enfin, en se réjouissant, les prisonniers qu'il a conquis, — et ses compagnons poussent le cri de guerre, consistant à faire suivre des paroles précipitées d'un cri aigu durant lequel ils se frappent de la main sur la bouche à plusieurs reprises pour, alternativement, intercepter le son et le laisser sortir avec violence. Voici le chant sur lequel cette pantomime s'exécute:

No. 9. **Danse de la Découverte,** danse de guerre des Hurons (même provenance).
Animé et rudement rythmé.

A-ni-ô, a-ni-ô, a-ni-ô. A-ni-ô, a-ni-ô. A-ni-ô, a-ni-ô, a-ni-ô.

Jou oua ta-ni-a. Jou oua ta-ni-a. A-ni-ô, A-ni-ô.

A-ni-ô, a-ni-ô, a-ni-ô.

Quand le danseur indique qu'il a découvert l'ennemi, tout le monde chante, comme en un murmure grandissant, suivi du cri:

No. 9 bis. Conclusion de la même chanson.
Animé.

Cri de guerre.
Oua!

You ken non oua ké-rin you kincha cannon ouak, etc.

M. Ernest Gagnon, qui avait déjà noté quelques-uns de ces chants, et a bien voulu me dire que ma notation en traduisait mieux les formes rythmiques, a, d'autre part, donné dans un ouvrage dont le titre a été déjà cité: *Notre-Dame de la Jeune Lorette*, deux autres chants de même origine, qu'il importe de reproduire encore pour compléter cette enquête. Le premier est la *Danse du calumet*, chant huron (d'origine iroquoise), qui lui fut chanté par le fils d'un chef huron, Prosper Vincent, «Saouatanin, l'homme du souvenir».

No. 10. **Danse du Calumet,** Iroquois et Hurons (même provenance.)

Hé-ïa, hé-ïa Yanken non oué. Hé-ïa, hé-ïa yanken non oué.

Cet autre est la *Danse du calumet* des Hurons.

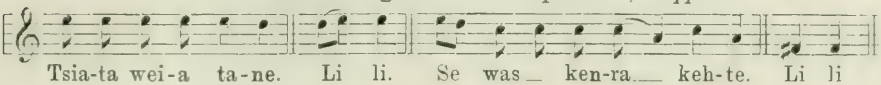
No. 11. Autre **Danse du Calumet** (même provenance).

Hi-am hi-éh ho oui yé-héh! Hi-am hi-éh ho oui ye-héh!

Hi-am hi-éh ho oui yé-héh! Hi-am hi-éh ho oui yé-héh!

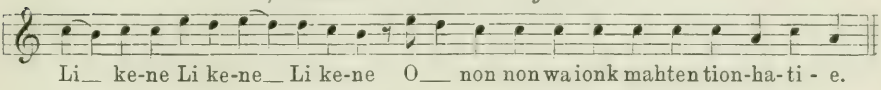
Enfin un autre ouvrage également cité déjà, la *Vie de Catherine Tekhawita, vierge iroquoise*, reproduit deux chants de guerre des Iroquois. Le premier est l'appel chanté par le crieur public pour assembler les guerriers: sa voix seule entonne la mélopée, à laquelle tous répondent sur la syllabe *Li*:

No. 12. **Chants de guerre** des Iroquois. a) *l'Appel.*



Puis les guerriers se mettent en marche sur ce chant:

b) *Chanson de marche des guerriers.*



Il paraîtra sans doute intéressant de joindre à ces chants, dont les paroles ont disparu ou restent incomprises, la traduction d'autres chants analogues dont les poésies (sans musique) ont été publiées d'autre part. Voici donc, d'après un ouvrage en 5 volumes imprimé à Philadelphie en 1853: *Indian Antiquities* par Henry R. Schloolcraft, deux chants de guerre et un chant d'amour, suivis de l'hymne au Grand Esprit. J'en dois la traduction à la confraternelle obligeance de M. P. B. de Crèvecœur, Bibliothécaire du Fraser Institute à Montréal.

Premier Chant de guerre.

Je me lève pour chercher le sentier de la guerre.
La terre et le ciel sont devant moi.
Je marche jour et nuit,
Et l'étoile du soir est mon guide.

Deuxième Chant de guerre.

Je voudrais avoir la rapidité de l'oiseau pour fondre sur l'ennemi.
Je regarde l'étoile du matin pour guider mes pas.
Je voue mon corps à la bataille.
Je prends courage du vol des aigles.
Je désire être compté avec les tués,
Car toujours alors mon nom sera répété avec louange.

Chant d'amour.

C'est ma forme et ma personne qui me fond grand.
Entendez la voix de ma chanson: c'est ma voix.
Je me protège avec des couvertures secrètes.
Toutes vos pensées me sont connues: rougissez!
Je pourrais nous prendre loin d'ici, fussiez-vous dans une île lointaine,
Si vous étiez sur l'autre hémisphère.
Je parle à votre cœur nu.

Au Grand Esprit.

Regardez vers l'Esprit. C'est celui dont on parle,
Qui arrête nos vies, qui habite dans le ciel.

Tels sont des vestiges des chants indiens qui ont pu être recueillis jusqu'à ce jour au Canada. C'est peu de chose assurément: c'est pourtant mieux

que rien pour donner une idée de l'art d'une race qui s'éteint et dont les diverses manifestations de l'esprit seront sans donte, d'ici peu, complètement effacées.

Afin de ne négliger aucune des indications qui m'ont été fournies, fûssent-elles négatives, je reproduirai les passages intéressants de deux lettres qui furent écrites, pour m'être communiquées, au Département des affaires indiennes du Canada. La première, écrite par M. H. Vassal, propriétaire d'une scierie à Drummondville, localité de l'Etat de Québec autrefois peuplée d'Abénakis, exprime des regrets pour le peu de lumières qu'elle apporte:

«Je ne connais pas d'autre musique primitive chez les Abénakis que celle de mon guide d'autrefois, mon vieux Louis Paul. Il introduisait deux ou trois poignées de petit plomb dans sa corne à poudre et s'en servait pour battre la mesure en se frappant dans la main à coups continus (notons au passage ce procédé pratique pour remplacer l'indispensable instrument rythmique des Indiens), et chantait: *Couhiouwaniné* en *pilotant* le plancher en cadence. L'assistance le suivait en répondant à l'unisson: *Han-hey*, et la danse ainsi formée sur trois ou quatre rangs circulait autour de la salle, avec peu de variations, jusqu'à épuisement.

«La danse de guerre est à peu près la même chose, avec plus de contorsions. Le «Barde» raconte les exploits de sa tribu.»

Le correspondant témoigne encore un autre regret: celui de ne pouvoir même plus montrer un seul costume des petites sauvagesses d'autrefois:

«Le petit soulier garni en poil d'orignal, la *mitasse* brodée, le *matchicoté* en drap fin avec bordure en ruban vert, la chemise fleurie ornée d'épinglettes en argent, — les cheveux réunis en une tresse tombant sur le dos, tête nue, pour la danse, — et de plus, pour compléter le costume, la couverte en drap fin et le haut chapeau orné d'un large ruban vert dont les bouts retombent sur le dos.»

Il annonce enfin qu'il va demander la copie de cantiques abenakis, dont il existe un bon nombre: il en désigne un comme particulièrement populaire.

La lettre par laquelle il est répondu à cette demande témoigne plus encore de l'oubli dans lequel sont définitivement plongés ces souvenirs anciens. Elle a été écrite par un Indien lettré, lequel déclare n'avoir pu copier le cantique abenakis qu'«avec beaucoup de misère, tant à cause de bien des mots que nous n'employons plus et que, par conséquent, je ne comprends pas, que par la manière *toute différente* d'épeler la langue que nous parlons présentement.»

«Quant aux chansons de guerre, ajoute-t-il, j'en connais encore bien moins: pas du tout! Nos anciennes prières sauvages sont même bien changées, celles du moins qui ne sont pas tout à fait oubliées.»

On voit que le folk-lore aurait eu fort à faire s'il s'y était pris à temps pour recueillir les traditions diverses des Indiens du Canada.

Ces derniers textes révèlent une préoccupation demeurée étrangère à la partie de cette enquête qui eut pour champ d'exploration la province de Québec: ils tiennent compte à l'ethnographie indienne non seulement de ce qui, dans son domaine, provient des traditions primitives, mais encore des particularités introduites aux temps modernes par l'action du christianisme. Cette manière de voir est légitime, car, depuis trois siècles environ que les Indiens du Canada ont été évangélisés et convertis, leur esprit en a pris nécessairement une profonde empreinte. Nous devons donc, dans l'étude de leurs chants, ne pas négliger les cantiques en leur langue, composés, sinon

par eux, du moins pour eux. Les aptitudes musicales des Indiens ont naturellement favorisé ces pratiques. Nous avons vu déjà un missionnaire qui n'admirait aucunement les chants indigènes exprimer une opinion beaucoup plus favorable quand il s'agissait du chant religieux:

«Leur voix est tout autre quant ils chantent à l'église. Pour ce qui est des femmes, elles l'ont d'une douceur qui surprend; elles ont même beaucoup de goût et de disposition pour la musique.»

La messe franco-iroquoise à laquelle j'assistai à Caughnawaga m'avait permis déjà de faire des observations analogues et de confirmer, sur ce point, ce qu'écrivait au XVIIIe siècle le P. Charlevoix.

Ces cantiques sont invariablement chantés sur des airs venus d'Europe. Le dernier correspondant cité m'a communiqué le texte iroquois d'un hymne à Saint Jean Baptiste, en tête duquel il a écrit: «Sur l'air *Iste confessor*». Mais les plus nombreux et les plus populaires sont, comme en France, les noëls. Il en a été publié récemment un volume, avec des notations musicales: *Noëls anciens de la Nouvelle-France*, par Ernest Myrand (Québec, 1899). M. Ernest Gagnon, auquel il nous faut toujours revenir en ces matières, en a exactement défini la nature dans un chapitre de son livre: *Choses d'autrefois.*

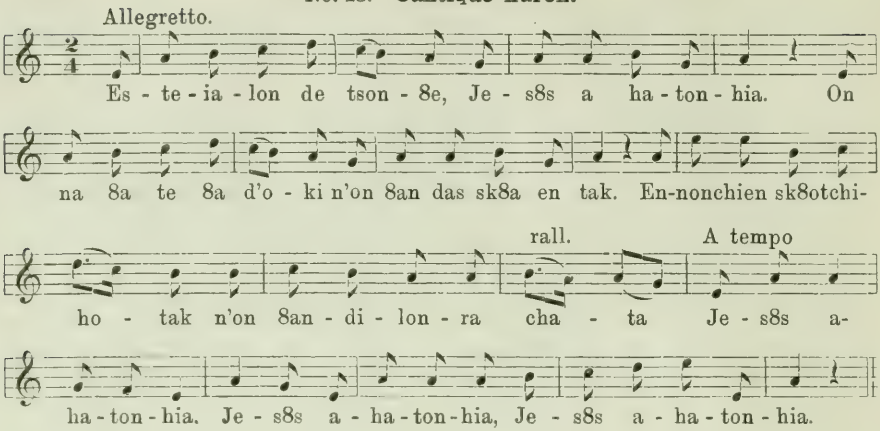
«Si nous nous transportens, dit-il, dans les vastes forêts qui séparent la province de Québec de la Baie d'Hudson, nous trouvons des sauvages chrétiens, évangélisés par nos missionaires, chantant des cantiques en langue indigène, sur des airs français, pendant la nuit de Noël, «la nuit où l'on ne dort pas». Tous les sauvages montagnais, pour ne parler que d'une seule tribu, savent lire et chanter la prière.

«Les Hurons sédentaires de la Nouvelle-Lorette chantent un très beau noël en leur langage d'autrefois: *Jesous ahatonnia* (*Jésus est né!*) dont l'origine remonte au temps des glorieuses et sanglantes missions de la péninsule huronne. Les paroles en sont consignées dans un manuscrit du Père Chaumonot, et l'on suppose qu'elles sont du Père de Brébeuf, l'apôtre martyr, ou du Père Ragueneau, deux linguistes. L'air en est très populaire parmi la tribu. C'est une simple mélodie à deux temps, d'allure toute française; elle appartient au mode mineur, ou, plus exactement, au premier mode plagal de la tonalité grégorienne.»

Certains de ces airs sont singulièrement profanes, et parfois plus modernes qu'on ne pourrait croire. C'est ainsi que, dans l'air d'un cantique qui me fut communiqué par le Département des Affaires indiennes, j'ai reconnu, sous maintes altérations, l'air démodé de la romance de *Nina ou la Folle par amour*, cette sentimentale inspiration de Dalayrac que Berlioz enfant se plaisait à jouer sur sa flûte, dans les sites romantiques du Dauphiné, en rêvant à la jeune beauté qui faisait battre son cœur précoce! D'autres ont plus de gravité. Tel est le cas pour le noël «Jésus est né», que nous avons vu signaler spécialement par M. Gagnon, et dont la musique est notée dans le livre de M. Myrand. C'est une belle mélodie, qui semble avoir un air de famille avec les cantiques bretons. Elle mérite d'être reproduite ici comme le meilleur spécimen de la chanson religieuse chez les sauvages de l'Amérique du Nord.

Signalons, avant de commencer, une particularité graphique qui sera observée dans la notation ci-dessous: les livres imprimés en langue huronne représentent le son *ou* par un caractère semblable au chiffre 8. «Jes8s» se prononcera donc «Jesous», etc.

No. 13. **Cantique huron.**



III.

Et maintenant, il nous faut sortir du Canada, où nous avons épuisé nos observations musicales. Pourtant, avant de pénétrer au cœur des Etats-Unis, ne nous éloignons pas encore. Les peuples indiens auxquels nous avons eu principalement affaire sont les Iroquois et les Hurons; les premiers, venus de l'Etat de New-York, y ont encore laissé quelques épaves: finissons en donc tout d'abord avec eux.

Nous avons mentionné déjà l'ouvrage allemand consacré par l'américain Th. Baker à la musique des sauvages d'Amérique: la partie de ce travail la plus intéressante, étant le résultat d'observations personnelles, a pour objet les chants d'une tribu iroquoise, les Senecas. D'autre part, un excellent critique musical de New-York, M. Henry-Edward Krehbiel (dont le nom reparaîtra maintes fois dans la suite de cette étude) a bien voulu me communiquer un cahier de chants des indigènes de l'Amérique, inédits pour la plupart, et parmi lesquels s'en trouvent trois de provenance iroquoise.

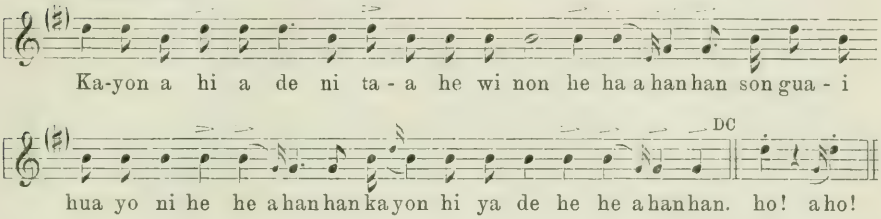
Les Senecas étaient une des six tribus fédérées dont l'ensemble formait autrefois la nation des Iroquois. Leur territoire de chasse s'étendait dans le grand district des lacs de New-York et dans la pittoresque vallée de la Mohawk River. La plupart, nous l'avons vu, ont été refoulés vers le Canada; quelques uns sont demeurés dans les réserves de l'Etat de New-York, où ils vivent en agriculteurs paisibles. C'est là qu'a été les voir M. Th. Baker, qui a passé une saison au milieu d'eux. Il a assisté à la célébration de leur fête annuelle — fête de la moisson et fête de mai, — et a entendu leurs chants, formant un total de quatre-vingt-neuf, dont l'exécution par deux chanteurs, au cours d'une cérémonie de caractère essentiellement religieux, ne dure guère moins de quatre heures. Il en a transcrit dix. Soit dit en passant, la constatation de ce petit nombre, produit d'une enquête assez longue et qui fut faite par un homme vivant dans le pays, pourrait m'inspirer quelque vanité pour le résultat obtenu par mes recherches au Canada, lesquelles n'ont duré que quelques jours. Mais Alceste l'a dit: le temps ne fait rien à l'affaire; tenons-nous en donc à constater que les notations de M. Baker, quel qu'en soit le nombre, sont intéressantes, non seulement par elles-mêmes, mais encore parce qu'elles nous apportent l'écho musical de ces fêtes de la

nature dont les littérateurs — Chateaubriand par exemple — ont tracé des tableaux plus ou moins réels, et dont nous allons trouver ici l'expression lyrique vraiment sincère.

Reproduisons quelques-uns des chants des Indiens Senecas tels que les a transcrits M. Th. Baker.

Voici d'abord leur premier chant de la Fête de la Moisson.

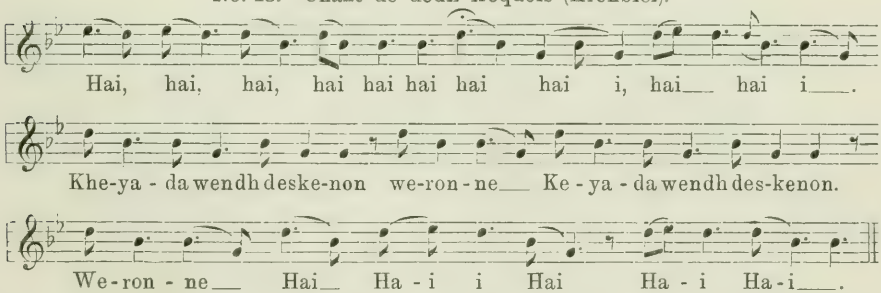
No. 14. 1er **Chant des Fêtes de la Moisson** des Iroquois (Baker).
Assez lent.



Des trois chants iroquois donnés par M. Krehbiel, il est un qui présente de sensibles analogies de forme avec celui qu'on vient de lire. La modalité, il est vrai, est toute autre; mais on comprendra la raison de cette différence, quand on saura que ce second chant; qui est aussi un chant de cérémonie, est celui du deuil et des funérailles. Les Iroquois auraient donc le même sentiment modal que nous, s'ils appliquent le mode mineur à ces sortes de solennités, et réservent le majeur pour les fêtes joyeuses du printemps?

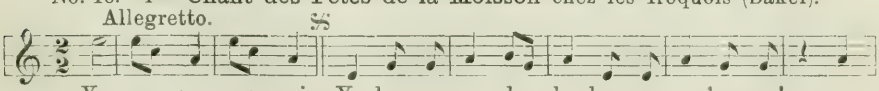
M. Krehbiel avait fait enregister sur le phonographe ce chant, exécuté par la voix de son interprète sauvage; il me l'a fait entendre ainsi: c'est donc une impression presque directe que j'en ai pu avoir.

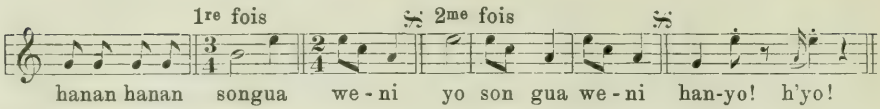
No. 15. Chant de deuil iroquois (Krehbiel).



Donnons encore, d'après M. Th. Baker, un autre chant (le quatrième) des fêtes de la moisson. Celui-ci, à son tour, appartiendra à la modalité mineure: son échelle est celle de l'hypodorien grec, incomplète il est vrai, et bornée à cinq notes, car elle ne contient pas les deux notes *fa ré*.

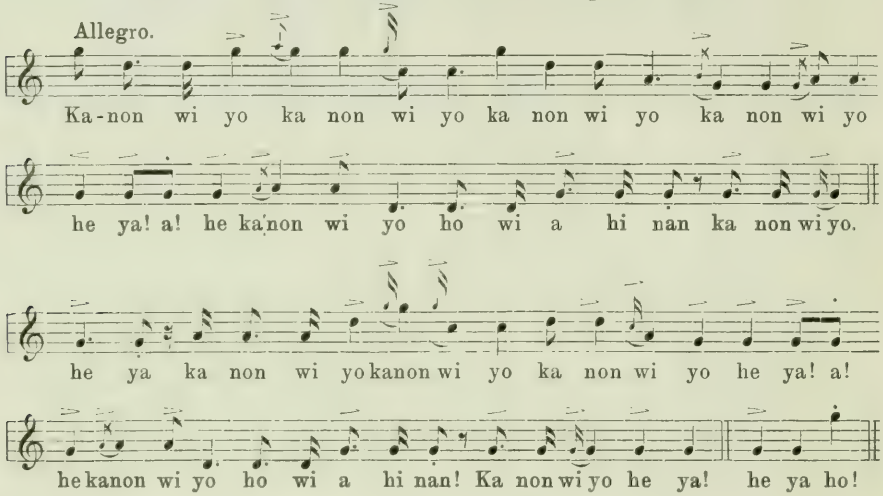
No. 16. 4me **Chant des Fêtes de la Moisson** chez les Iroquois (Baker).
Allegretto.





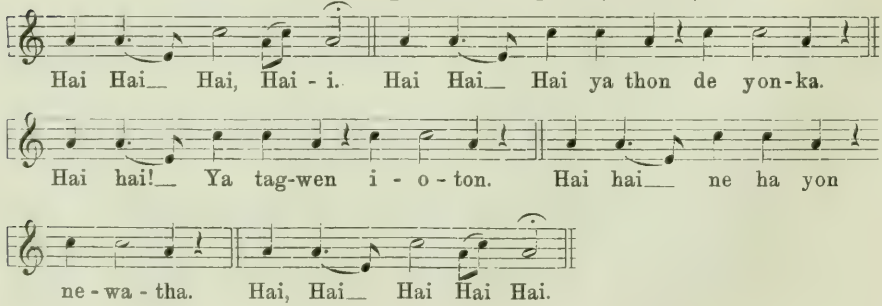
Voici maintenant, toujours d'après le même recueil, une danse de femmes. Leur chant, construit sur une échelle étendue, mais incomplète (quatre notes à l'octave: *sol la do ré*) est singulièrement contourné et peu mélodique. C'est bien là de la musique de sauvages — ou de sauvagesses — telle que nous la pressentions.

No. 17. **Danse de femmes** chez les Iroquois (Baker).



Passons maintenant aux chants de guerre. Ceux-ci vont nous sembler plus simples et plus larges, plus musicaux aussi. En voici un, sur les trois notes de l'accord parfait mineur *la do mi*: il m'a été donné par M. Krehbiel, et je l'ai entendu au phonographe. C'est plutôt encore un chant de deuil: il doit être consacré aux funérailles d'un chef. Les paroles énumèrent les noms de villes possédées par la tribu et des grands hommes qui en sont la gloire. Le mouvement est lent mais bien rythmé, les attaques des notes rudement marquées.

No. 18. **Chant de guerriers iroquois** (Krehbiel).



Cet autre (du recueil Baker) est un véritable chant de guerre. Il présente cette particularité, assez fréquente dans ces sortes de compositions, que, tandis que les chanteurs mêlés à l'action font entendre le dessin mélodique (quatre notes seulement), d'autres, assis autour d'eux et les excitant de la voix et du geste, font entendre un son plus ou moins fixe, par lequel ils marquent la cadence. Les tambours et les *rattles* marquent le même rythme. Bien que ce chant soit noté à deux parties, il serait peut-être téméraire d'y chercher la preuve de l'existence de l'harmonie chez les Iroquois! . . .

No. 19. **Chant de guerre des Iroquois** (Baker).

Con moto.

I ge i ge i ge hon ni he! i ge

Ye ye ye ye ye ye ye

hon ni he! i ge i ge i ge hon ni he! etc.

ye ye ye ye ye ye ye, etc.

Voici encore (troisième communication de M. Krehbiel) un chant de guerre dont le rythme est fortement marqué. Son échelle ne comprend que trois notes, qui ne sont mêmes pas celles de l'accord parfait, car, à la tonique et la dominante *sol ré*, c'est le quatrième degré *ut* qui vient se joindre.

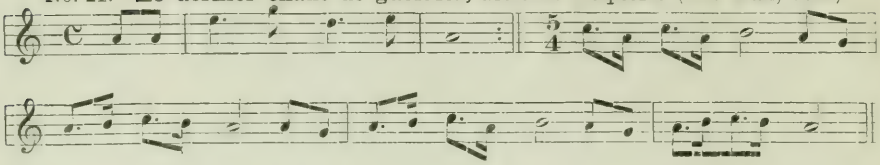
No. 20. Rythme d'un **Chant de guerre iroquois** (Krehbiel).

Animé.

Keh ka he kay hong way he kay, etc.

Je trouve enfin le chant suivant dans un ouvrage, plutôt artistique que documentaire, mais dont il n'y a aucune raison de soupçonner le souci d'exactitude: c'est, dans la collection intitulée *Wa-Wan* (série de 1904), sur laquelle je reviendrai par la suite, ce thème présenté comme chanson iroquoise, sous ce titre: *The Warrior's last Word.*

No. 21. **Le dernier chant de guerrier,** mélodie iroquoise (Wa-Wan, 1904).



IV.

J'en ai fini maintenant avec les Indiens du nord.

Je n'ai pu malheureusement voir d'aussi près les autres, plus nombreux assurément, et qui, malgré la perte de leur nationalité, ont mieux su garder les mœurs et les traditions de leur passé national; mais, refoulés depuis longtemps loin des régions où la civilisation règne à présent en souveraine, ils se sont réfugiés dans les Etats du centre, du sud ou de l'ouest, par conséquent fort en dehors des limites de la zone que j'eus à parcourir.

Mais s'il ne me fut pas donné d'entrer en contact immédiat avec eux, je ne fus pas pour cela privé de renseignements sur leur musique. Je savais devoir trouver dans les villes, centres intellectuels de l'Amérique, des savants et des artistes qui, curieux de toutes les manifestations de l'esprit, s'étaient adonnés déjà à des recherches de même nature: je ne manquai pas de me tenir au courant de leurs études. Certaines sont importantes, — quelques unes si récentes que j'eus l'avantage d'en avoir les prémices: car je ne me bornai pas à des lectures d'ouvrages déjà publiés, mais j'en voulus interroger les auteurs, sachant bien que je recevrais une impression plus vivante des manifestations d'art avec lesquelles je cherchais à me familiariser si, à défaut de ceux-mêmes de qui elles émanent, je parvenais à me mettre en communication directe avec les observateurs qui, ayant vécu au milieu d'eux, leur avaient arraché leurs plus intimes secrets.

Je ne fus pas déçu dans cette espérance. Partout j'ai reçu des personnes les mieux placées l'accueil le plus cordialement confraternel, et j'ai constaté leur désir sincère de seconder l'effort de l'étranger venu pour s'instruire sur les particularités de la vie américaine primitive et desireux de rapporter ses observations pour les faire connaître en Europe.

J'ai donc obtenu tous les renseignements que je pouvais souhaiter. Outre les explications qu'ils me donnèrent sur leurs recherches, les uns voulurent bien me chanter les chants indigènes qu'ils avaient recueillis, mettant dans leur interprétation le mouvement, l'accent, la vie, dont la transcription sur le papier ne peut jamais donner l'idée compléte; d'autres me firent entendre des chants enregistrés sur le phonographe (car l'usage de cet instrument s'est beaucoup, et fort à propos, répandu en Amérique pour ces sortes d'enquêtes), de façon que je pus souvent croire que j'entendais chanter les Indiens eux-mêmes. J'adresse mes plus sincères remerciements à tous ceux qui m'ont ainsi, avec autant d'obligeance que d'autorité, prêté leurs lumières, et dont les noms seront cités tour à tour dans cette étude, — confondant, ainsi qu'il convient, ceux qui l'ont été déjà, dans la même expression de ma reconnaissance.

A New-York, je me suis adressé principalement à M. Krehbiel, au Docteur Boas, et à Miss Natalie Curtis.

J'ai déjà mentionné le premier et fait usage de quelques-unes de ses communications; j'aurai à y revenir plus longuement lorsque j'aborderai la

question de la musique des nègres, dont il s'est occupé avec un souci tout particulier.

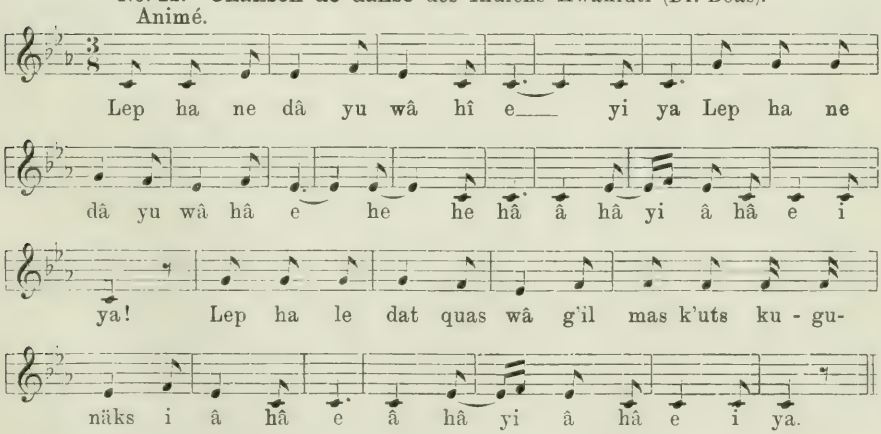
Le Docteur Franz Boas, professeur à la Colombia University, conservateur de l'American Museum of Natural History de New-York, vice-président de l'American Anthropological Association, un des fondateurs du *Journal of American Folk-Lore*, organe de l'American Folk-Lore Society, est un des maîtres de la science anthropologique en Amérique. Bien que la musique ne soit pas l'objet spécial de ses préoccupations, il a su lui faire dans ses écrits la place qui lui revient dans une étude générale.

La plus importante contribution qu'il ait fournie à cet égard est celle que contient son livre: *The Social Organization and the Secret Societies of the Kwakiutl Indians*, fruit d'observations directes et approfondies sur une tribu indienne de l'île de Vancouver. Il en décrit les mœurs, retrace les fêtes religieuses ou populaires, insistant surtout sur la célébration de la fête de l'hiver, avec ses cérémonies symboliques et secrètes, dans les clairières des forêts: malgré leur secret, il en donne des représentations par la photographie; mieux encore, à notre point de vue, il en note les chants: la dernière partie du volume en contient un bon nombre. Nous ne saurions négliger de tirer parti d'une si précieuse source de renseignements, grâce à laquelle il nous est permis de connaître les formes musicales familières à un peuple sauvage vivant dans une île du Grand Océan Pacifique. Nous allons donc reproduire quelques uns de ces chants, dont nous devons la notation à l'activité éclaire du Dr. Boas, aidé parfois par un spécialiste de la musique indienne, J. C. Fillmore, dont par la suite nous retrouverons le nom associé à d'autres travaux.

Commençons par un thème de danse rattaché à une tradition populaire qu'il serait trop long de rapporter ici: il nous suffira d'en extraire cette mélodie, nette et bien formée, et qui donne une idée favorable du chant populaire dans ces contrées. Le tambour frappe régulièrement le troisième temps (croche) de chaque mesure.

No. 22. **Chanson de danse** des Indiens Kwakiutl (Dr. Boas).

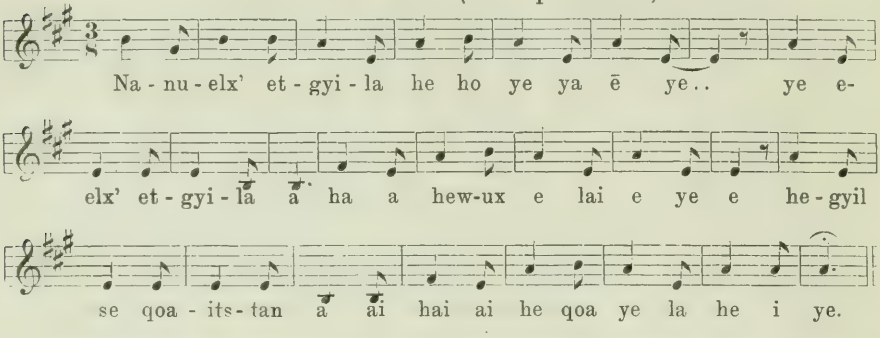
Animé.



Voici maintenant quelques spécimens des chants consacrés aux fêtes de l'hiver, dont le rit vraiment liturgique se déroule à travers des épisodes multiples.

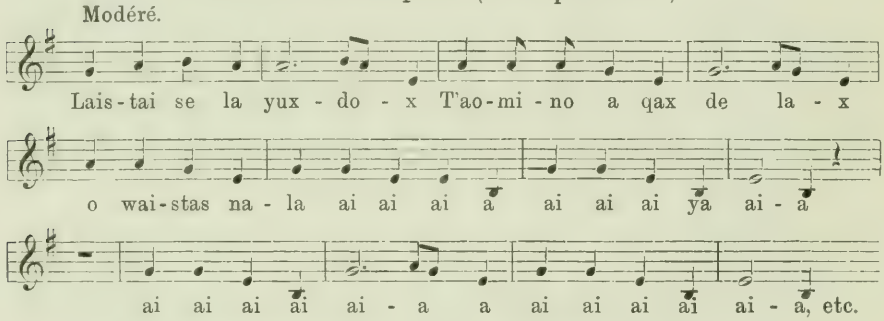
Tout d'abord, une «danse ronde» dont les évolutions ont pour objet d'évoquer le grand Esprit. Sous le chant à trois temps, le tambour bat quatre coups égaux par mesure.

No. 23. **Danse ronde** (même provenance).



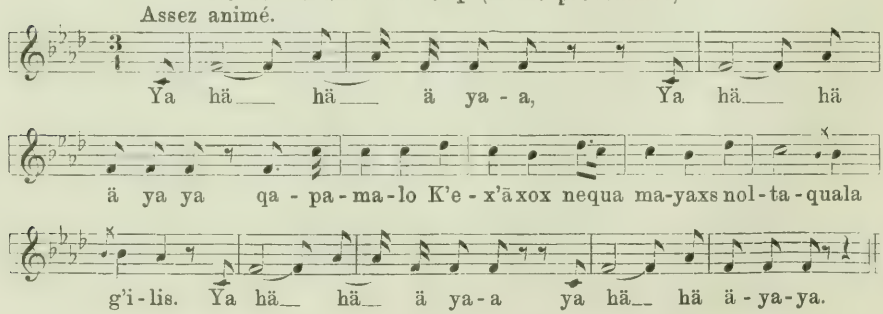
Cet autre chant en style lié, où les mesures à quatre et à cinq temps s'entremêlent régulièrement, sert à accompagner une danse nuptiale, dont le cérémonial s'accomplit dans la nuit. Les deux formules mélodiques se répètent en alternant à l'infini.

No. 24. **Danse nuptiale** (même provenance).



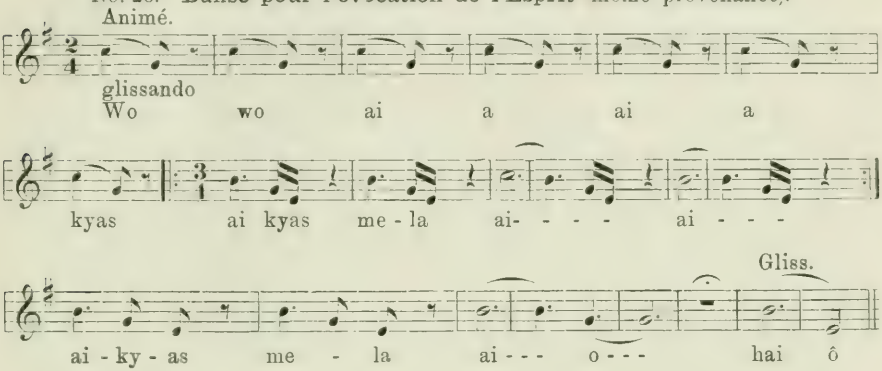
La formule mélodique qui va suivre est l'accompagnement de la *Danse du loup*. Son allure, plus déclamatoire que dansante, est précisée par l'accompagnement des instruments à percussion qui, dans la phrase initiale et finale, marquent régulièrement les trois temps, se taisant pendant le chant du milieu.

No. 25. **Danse du loup** (même provenance).



Terminons ces citations empruntées au Dr. Boas en reproduisant une formule d'incantation qui, si l'on en juge par la description de la cérémonie, doit, à l'audition, plutôt ressembler à une vocifération qu'à un chant. Entonnée au plus fort de l'émotion produite par l'évocation de l'Esprit, elle réunit les voix et accompagne la danse de tout le peuple, se répétant à plusieurs reprises successives.

No. 26. **Danse pour l'évocation de l'Esprit** (même provenance).



Un autre ouvrage du docteur Boas — explorateur du continent américain jusqu'à ses plus extrêmes limites septentrionales — est intitulé *The Central Eskimo*, et renferme une vingtaine de mélodies des contrées polaires. Nous sortirions des limites qui nous sont assignées si nous suivions là notre guide aventureux, quelque sûre que puisse être sa direction: nous l'y abandonnerons donc, et resterons pour quelques instants encore à New-York, qui n'a pas épuisé pour nous les renseignements sur les Indiens et leur musique.

Il ne m'a pas été donné d'entrer en relations avec le Dr. Carl Lumholtz, l'un des conservateurs de l'American Museum of Natural History, semblablement renommé par ses travaux d'ethnographie. A vrai dire, de par leurs sujets mêmes, ses ouvrages, dont je n'ai point à redire ici les hauts mérites, ne le désignaient pas particulièrement à ma recherche, car c'est surtout à l'Océanie qu'il a consacré ses écrits, et le seul qu'il ait consacré à l'Amérique concerne le Mexique, pays situé en dehors de mon cadre.

En revanche, j'ai trouvé les lumières les plus précieuses chez l'auteur qui, entré le plus récemment dans le domaine de la musique indienne, est peut-être celui qui, du premier coup, y a pénétré le plus avant. C'est une jeune fille de New-York, miss Natalie Curtis.

Au moment où j'étais en Amérique, miss Curtis ne s'était encore fait connaître au public que par un petit recueil de trois chants harmonisés: *Songs of ancient America*, *three Pueblo Indian Corn-grinding Songs from Laguna, New Mexico.* Mais elle préparait un ouvrage bien plus considérable: *The Indians Book*, qui, publié depuis mon retour, a enrichi la connaissance de la musique des Indiens d'une de ses plus notables contributions.

Miss Curtis, qu'une forte éducation musicale a familiarisée avec la pratique de l'art moderne le plus avancé, ayant dû, pour des raisons de santé, faire un séjour dans les contrées du sud-ouest (Colorado, Arizona, Nouveau-

Mexique), s'éprit de l'art fruste et primitif des peuples indigènes dans le voisinage desquels les hasards de la vie l'avaient conduite. Avec une activité inlassable, en même temps qu'une grande sympathie pour ces vaincus dont la condition est si digne de pitié, elle entreprit d'observer attentivement et patiemment les particularités de cet art, et de les faire connaître au public par une compendieuse étude. Les notes prises au cours de cette enquête sont devenues la matière documentaire de son grand ouvrage. Elle m'a fait la faveur de me le faire connaître à l'avance. Mieux encore: en parcourant ensemble les chants qu'elle avait notés, elle voulait bien parfois me les chanter tels qu'elle les avait entendus aux indigènes, reproduisant, avec un extrême souci de fidélité, les mouvements, l'accent, et toutes les nuances de leur interprétation, — non peut-être sans y ajouter quelque chose de personnel, qui, facile à distinguer, ne faisait qu'accroître l'intérêt de l'audition en en rendant la signification plus pénétrante.

Les peuples dont elle a ainsi recueilli la musique sont, d'après son dire, des sauvages d'une culture vraiment supérieure. Tempéraments méridionaux, ils semblent être doués d'un génie plus affiné que les autres indigènes de l'Amérique. Leurs voix sont belles, et leur chant a moins de dureté que celui des Indiens du nord; leurs formes lyriques mêmes ont plus d'ampleur. Le chant est mêlé chez eux à toutes les manifestations de la vie: ils ont d'abord, comme tous les Indiens, les chants de cérémonies, plus rituels que populaires, les chants religieux, chants d'actions de grâces après les récoltes, puis les chants épiques, les chants de danse, et encore des chants d'amour, dont le caractère est volontiers empreint d'une certaine religiosité, des berceuses, des chansons de travail, etc.

Miss Curtis enfin a eu la bonté de me communiquer deux chants pris parmi les plus importants de son recueil inédit, en me permettant (sous les réserves d'usage quant au droit de propriété) de les comprendre dans l'ensemble de mon propre travail. Elle y a joint un commentaire également extrait de son livre. Je ne puis mieux faire que de reproduire textuellement l'un et l'autre de ces documents.

Chansons Indiennes

Tirées de

«*The Indians Book*»

par **Natalie Curtis**

(Copyright, 1906, by Natalie Curtis).

I. — *Chant de l'Offrande*

(Chanson de la Danse du Soleil).

«Les Indiens des Plaines sont ces tribus qui vivaient autrefois dans la région entre le Mississipi et les Montagnes Rocheuses, où ils chassaient le buffle. La cérémonie religieuse surnommée par les colons (blancs) *Danse du Soleil* est une des plus anciennes chez le peuple des prairies. Le chant suivant fait partie de la cérémonie telle qu'elle se pratique dans la tribu des Cheyennes, et la description du chant a été recueillie de la bouche d'un chef de cette tribu.

«La Danse du soleil, dit ce chef, est le nom que donnent les blancs à ce que les Cheyennes appellent «Offrande». C'est une antique cérémonie religieuse consacrée à l'adoration de Macha-Mahaiyu, le Grand-Mystère, qui règne le jour par le soleil et la nuit par la lune. Cette cérémonie est célébrée aussi pour guérir les malades.

«Voici le chant par lequel elle s'ouvre. C'est une prière, qui est répétée quatre fois, lentement, pendant que les danseurs restent debout en cercle, les mains

étendus et le regard fixé vers les cieux. Quelquefois, dans l'ardeur de la prière on pourrait voir les yeux des adorateurs se remplir de larmes. C'est ainsi que le peuple prie que tous les maux soient écartes de lui.

«Après avoir achevé la quatrième reprise du chant, on bat le tambour, le mouvement devient plus rapide, et la danse commence. Les Danseurs, toujours regardant en haut, sifflent sur les flûtes taillées dans des ailes d'aigles; le rythme est indiqué simultanément par ce sifflement et par le tambour. Cette chanson, l'un des innombrables chants de la Danse du soleil, est ancienne et sanctifiée par l'usage sacré.»

No. 27. **Chant de l'Offrande,** Cheyennes (Miss Natalie Curtis).

Animé.

E ya ha - we - ye he ye ye he ye ho we - ye

whi ye ye E ye ha we - ge Le ye ye

Le ye ho we - ge hai i yi hi ha hi - yi ha i - - ya

ha ya ya ha ai ya ha ai ye yu ai ye ye

ha ai yu ho ho - yu ho ai ho ho ho - yu he ye he a ya.

II. **Ockaya.**

(Chanson à moudre le maïs)

Zuñis.

«Les Zuñi-Indiens sont un peuple agriculteur qui habite les régions desséchées et arides du Nouveau-Mexique. Aussi les images poétiques de leurs vers reflètent naturellement l'idée dominante de leur vie: l'appel à la pluie, dont ils ont besoin plus que d'aucune autre chose.

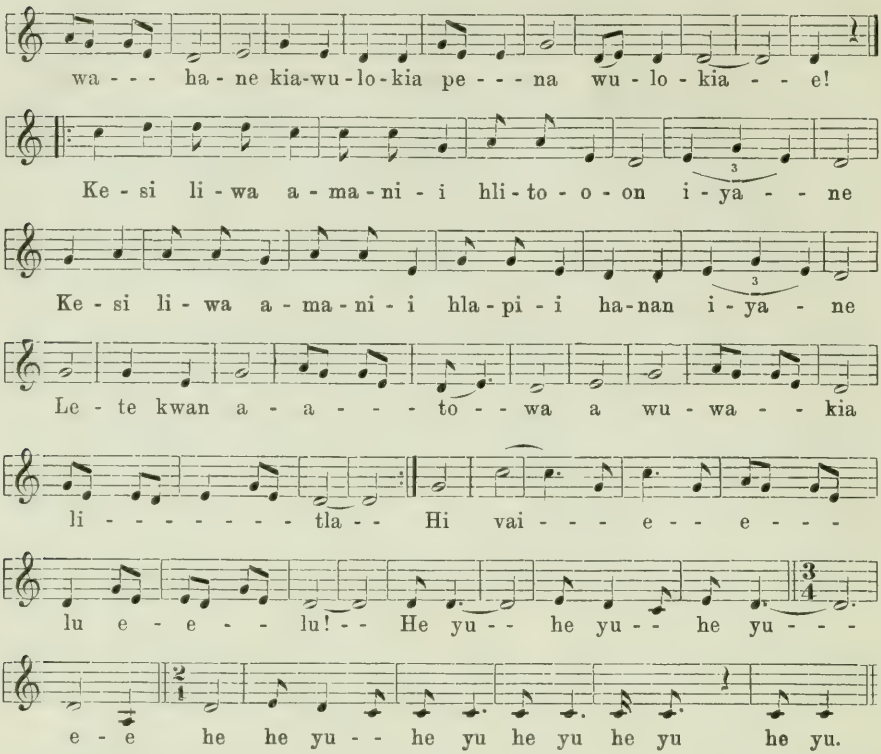
«Dans le chant suivant, l'arc-en-ciel est comparé à un jeune homme joyeusement paré de couleurs splendides, comme les Indiens se peignent et se fardent eux-mêmes quand ils sont en costume de fête. Comme la plupart des chansons zuñiennes sont des prières pour la pluie, ces Indiens croient que les oiseaux aussi appellent de leurs chants les eaux désirées, et l'hirondelle leur semble le héraut de la pluie.

«Voici une chanson de ce genre, chantée par les femmes en moulant le maïs en farine.»

No. 28. **Chanson à moudre le maïs,** Zuñis (Miss Natalie Curtis).

Très animé.

A - mi - to - la tsi - na - u - ne, Elu, e - - - - lu to - ma



«Là-bas le splendide arc-en-ciel! — Le vois-tu gaîment coloré! — Une joie nouvelle — l'hirondelle — vient d'apporter aux champs qui poussent. — Elle chante: «Par ici! — par ici! par ici, — o pluie! — Viens par ici!» — Elle chante: «Par ici! — par ici! par ici, — nuage, — viens par ici!»

«Répondent en murmure — les plantes et le blé: — «Quelle joie de pousser, — de se développer — partout dans la nature!»

«*Hi-vai*! — Comme il est beau, le monde!»

Montaigne n'avait pas tort quand il affirmait que les poésies de ces «Cannibales» n'étaient point des œuvres de barbares, et décelaient au contraire une imagination «tout à fait anacréontique». On retrouverait d'analogues exemples dans les chansons publiées en premier lieu par miss Curtis, et les formes mélodiques y ont un tour également heureux. Je ne veux pas reproduire dans leur intégralité ces chants qui ont été l'objet d'une publicatien à laquelle il doit suffire de renvoyer le lecteur: je ne puis pourtant pas résister au désir d'en donner un aperçu en en extrayant les parties les plus saillantes.

Ces trois chants, recueillis (le titre nous l'a dit) chez les Pueblos, sont, comme le précédent, des chansons de travail, par le rythme desquelles les femmes accompagnent l'action de moudre le maïs. Le contour mélodique en est pourtant très libre: il est peu rythmé, dans le sens de périodicité que nous donnons à ce mot: étant donné, comme l'atteste notre auteur, que chaque commencement de mesure correspond à un des mouvements isochrones du travail, il est facile d'apercevoir que cet *ictus* n'est que rarement accom-

pagné par l'attaque d'un «temps fort». Nous n'en devons que mieux apprécier le sentiment de la forme qu'ont ces peuples primitifs, puisque, dans leurs chants populaires, ils savent conserver sans trouble un mouvement musical différent de celui de leur corps.

Ces chansons sont au moins aussi longues que celle qui vient d'être précédemment notées. Nous en reproduisons seulement les formules essentielles, qui, dans le développement, sont répétées dans un ordre plus ou moins arbitraire.

No. 29. Fragment de **Chanson à moudre le maïs,** Pueblos (Miss Natalie Curtis.)

Très animé.

Po - - - o - - - - - o o - - - o - - - lai - na

po - ho - - - - lai - na. Ku - - - - - - ka ni - shi,

Ka - - - - - - - she - shi.. Ha - na - pu - ra - ni! . .

Les paroles, très simples, disent (d'après la traduction que m'en a donnée miss Curtis):

«O papillon, fuis vers les fleurs! — Fuis, [papillon] blanc; fuis [papillon] rouge . . .»

No. 30. Même sujet, même provenance.

Très animé.

a) Yo ho ho yo ho wi - ya yo ho wi - ya

b) Yo ho _____ yo ho _____ yo ho _____ yo, etc.

c) Yo - wi o_____ ah _____ yo wi a ha a, etc.

d) Yo___ ho yo ho wi ya ho yo wi - ya!

Ici, les paroles n'ont aucune signification: ce sont de simples refrains.

Les mélodies dont on vient de lire les fragments principaux sont l'une et l'autre conçues dans une tonalité qui ne peut choquer en rien nos habitudes de musiciens modernes. La première appartenait très nettement au mode et au ton de mi mineur; la dernière, bien que construite sur une

échelle incomplète, n'en appartient pas moins nettement au ton de *sol* majeur. Et en voici une troisième qui, faite presque entièrement sur quatre notes formant un arpège par tierces: *mi bémol*, *sol*, *si bémol*, *ré*, semble d'aberd osciller entre les tons de *sol* et de *mi bémol*: le premier semble l'emporter d'abord; mais, à la fin, la cadence sur *mi bémol*, déjà entrevue, va s'imposer définitivement par la répétition obstinée de la note, sur laquelle en définitive se produira l'arrêt final.

No. 31. Même sujet, même provenance.

Très animé.

a) Jo o___ ho wa - - - til an - ni, J - - - o___ ho

wa___ til an - ni, Tzi wa - sho i - ya - ni - i, he - ye

ye! Yu weh pu - ni - a ko - e - ko - li - ka

b) Tzi wa - sho i - ya - ni - i, he - ye - ye! he - ye - ye!

Les paroles ont le même sujet que la chanson précédemment reproduite en son entier: c'est encore un appel à la pluie bienfaisante:

«Eau merveilleuse, vie nouvelle pour ceux qui te boivent! Voici que du sud-ouest viennent des nuages. Voici que du sud-est viennent des nuages portant de la pluie.»

V.

New-York m'ayant ainsi épuisé ses secrets, je passe à ceux que devait me découvrir la capitale de la République, Washington.

Je vis là une personne qui, n'en étant plus à son début comme miss Curtis, a consacré la plus grande partie de sa carrière, déjà longue, à l'étude non moins attentive et non moins passionnée de la musique et des mœurs des Indiens: miss Alice Fletcher. Ainsi, ce sont deux femmes qui, jusqu'à ce jour, se sont avancées le plus résolument et le plus loin dans ce domaine fertile en découvertes nouvelles.

Miss Alice C. Fletcher, pensionnée de l'Association d'ethnologie américaine du Musée Peabody (Université Harvard), vice-présidente de l'Association anthropologique américaine pour 1907, bien que devant, en vertu de ses fonctions à l'Université Harvard, demeurer à Boston, a obtenu, pour raison de santé, l'autorisation de changer cette résidence pour le climat plus tempéré de Washington. Mais il n'y a que peu d'années qu'elle est fixée dans cette ville: elle a passé la plus grande partie de son existence active dans les régions centrales de l'Amérique, vivant parmi les Indiens, auprès desquels l'avaient conduite des fonctions qu'elle tenait du gouvernement. N'ayant pas été étrangère à l'adoption de la loi par laquelle les Indiens, jadis maîtres

du sol américain, ont été mis en possession de quelques-unes de ces terres dont ils se voyaient peu à peu dépouillés (principe des «réserves», terres concédées à titre inaliénable aux indigènes), elle fut préposée à la répartition. Elle a donc habité longtemps parmi les sauvages, partageant leur existence, dans la prairie, sous la tente, exposée parfois à de dures épreuves et privations. Mais en même temps elle a appris à les connaître, et sa sympathie pour eux lui a valu en retour des confidences qu'aucun autre blanc n'avait encore reçues. La vie indienne n'a donc pas de secrets pour elle. Elle connaît toutes les particularités relatives aux mœurs, à la langue, à la musique de peuples très différents les uns des autres. Je lis dans ses écrits les noms des Omaha, les Dakota, les Siouan, les Caddaon, les Iowa, les Sioux, les Nez-percé, les Otoe, les Ponca, les Pawnee, etc: ce sont quelques-unes des tribus qui ont fait l'objet de ses observations. Il n'y a, m'a-t-elle assuré, pas moins de quarante langues différentes chez les peuples indiens. Une telle diversité n'est-elle pas un objet d'étude extraordinairement fécond?

C'est plutôt aux mœurs qu'aux particularités linguistiques et musicales que miss Fletcher s'est attachée. Mais de même qu'il lui fallait, pour les nécessités de la vie, se familiariser avec le parler des indigènes, de même elle a aperçu que la musique tenait une place si importante dans leur vie, publique et privée, qu'elle a résolument consacré à cette partie du sujet toute l'attention qui convenait. Au reste, elle a toujours eu soin de s'entourer des compétences spéciales qui devaient servir à ses desseins. C'est ainsi qu'un Indien, amené enfant par elle de sa tribu sauvage, et qui maintenant, fixé à Washington, y occupe un emploi du gouvernement dans l'administration des Affaires indiennes, M. Francis La Flesche, est son collaborateur pour ce qui concerne les langues.

Un autre Indien, James R. Murie, l'a assistée dans ses plus récentes recherches concernant les rits secrets d'une cérémonie religieuse des Pawnee, et qui lui ont fourni la matière d'un très gros livre.

Enfin, au nombre des personnes qui lui ont prêté leur concours pour la partie musicale de ses observations, il faut citer d'abord miss Sarah Eliot Newman, de Boston, puis, après elle, John Comfort Fillmore, et maintenant M. Edwin S. Tracy.

Le nom de Fillmore est, parmi ceux qui auront été cités au cours de ce rapport, le seul à peu près qui ait traversé l'océan. L'article du *Guide musical* de Bruxelles que je citais en commençant comme seul écrit français consacré à la «musique des Peaux-rouges» (il est d'une documentation exacte, sinon complète), ne mentionne pas d'autres écrits sur la matière que ceux auxquels Fillmore a attaché son nom (le Dr. Boas et miss Fletcher n'étant cités qu'en passant). Nous avons vu pourtant, par l'exposé ci-dessus, que sa part d'initiative n'a pas été très grande, et que son principal mérite fut d'être le collaborateur de miss Fletcher, laquelle d'ailleurs, j'ai très bien su le reconnaître, est loin d'être dénuée de compétence en matière musicale.

John Comfort Fillmore, mort en 1898, fut professeur de musique en Amérique, après avoir fait ses études en Allemagne. Il a fondé un Conservatoire à Milwaukee, puis devint professeur au College (Université) Pomona, à Claremont (Californie). Il a publié quelques ouvrages de théorie et d'histoire musicale.

Ayant eu communication des premières notes de musique prises par miss

Fletcher, il devint le collaborateur de son œuvre, entreprit avec M. La Flesche un voyage d'étude chez les Omaha, et fit avec eux deux des observations musicales sur les Indiens venus en grand nombre à l'Exposition universelle de Chicago. Il a joint un rapport signé de son nom à celui que miss Fletcher présenta en 1893 à l'Association ethnologique (nous aurons à y revenir maintes fois), a donné les notations musicales contenues dans cet important document; enfin il a publié diverses études dans des périodiques, comme les *Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft*, herausgegeben von Dr. Carl Stumpf, de Berlin (Leipzig, 1898): le troisième cahier de cette collection contient un article intitulé *Indianergesänge*, von John Comfort Fillmore, où sont douze airs notés provenant des tribus du sud: les Yaqui (Mexique) et les Coahuilla (sud de la Californie).

Tout cela est fort bien, et nous n'aurions que des éloges pour cet effort si Fillmore n'était tombé dans le travers de vouloir trop faire. Ce chapitre de Montaigne sur «les Cannibales» déjà plusieurs fois cité dans ce rapport (mais cite-t-on jamais trop Montaigne?) va nous fournir des réflexions qui pourraient servir de règle de conduite à bien des gens faisant métier de l'observation. Parlant des renseignements d'après lesquels il écrit, il dit les tenir d'un homme «simple et grossier, qui est une condition propre à rendre véritable témoignage. Car les fines gens remarquent bien plus curieusement, et plus de choses, mais ils les glosent, et, pour faire valoir leur interprétation et la persuader, ils ne se peuvent garder d'altérer un peu l'histoire . . . Pour donner crédit à leur jugement, ils prêtent volontiers à la matière, l'allongent et l'amplifient. — Je voudrais, ajoute Montaigne, que chacun écrivit ce qu'il sait, et autant qu'il en sait. Tel peut avoir quelque particulière science ou expérience de la nature d'une rivière ou d'une fontaine qui ne sait au reste que ce que chacun sait: il entreprendra toutefois, pour faire courir ce petit lopin, d'écrire toute la physique. De ce vice sourdent plusieurs grandes incommodités.»

Ces incommodités, Fillmore ne nous les a pas épargnées. Mais, élève des universités européennes, professeur dans les universités américaines, pouvait-il parler de la musique des sauvages sans y trouver le prétexte de quelques théories? Il nous entretient donc, à ce propos, du principe de la musique, comme si ce principe pouvait être reconnu d'après des observations faites dans un cadre si restreint, et s'il ne fallait pas, pour essayer de le dégager, attendre qu'il ressorte de tout un ensemble de connaissances! Bien heureux encore qu'il n'ait pas, suivant l'usage en ces sortes d'écrits, découvert dans la musique des Indiens des intervalles différents des nôtres, et surtout des quarts de tons! Il n'eût pas été le seul: j'ai cité dans les premières pages de cette étude (sans m'y arrêter, il est vrai) le nom d'un auteur qui, après avoir fait la facile constatation que cette musique a pour échelle la plus usuelle la gamme pentaphonique procédant par tons et tons et demi (*do ré mi sol la do*), y découvre en même temps l'intervalle enharmonique qui, depuis le divin Olympos, a fait tourner tant de têtes et dire tant de sottises: logique admirable, qui, après avoir constaté que ces peuples sauvages ont une conception si simple qu'ils emploient une échelle incomplète et ignorent le demi-ton, en arrive à conclure qu'ils doivent être nécessairement familiers avec l'usage ultra-raffiné du quart de ton! Mais enfin nous n'avons pas ce reproche à adresser à Fillmore; ce n'est qu'en passant, et à propos de certaines autres tendances manifestées par ailleurs, que j'ai fait ces observa-

tions. Pour lui, il n'a pas été plus loin dans la voie des subtilités qu'en entremêlant certaines de ses transcriptions d'intonations anormales qui (j'en ai la preuve) ne sont que des inexactitudes, poussant le souci, généralement louable, mais parfois excessif, de la fidélité, jusqu'à reproduire des sons émis par des gens qui chantent faux, — il y en a aussi chez les Indiens de l'Amérique du Nord.

Mais c'est dans le chapitre consacré à *l'Harmonie* dans son *Report on the structural peculiarities of the music* (annexé à l'étude de miss Fletcher *of Omaha Indian Music*) que je trouve le plus à reprendre. Ce chapitre est encadré par ces deux-ci: *Echelles* et *Tonalité*, l'un et l'autre importants et nécessaires, car rien n'entre mieux au cœur du sujet que la connaissance des gammes et des tons de la musique indienne. Mais l'harmonie? La seule manière de lui consacrer utilement un chapitre eût été d'imiter Théodore de Banville quand, posant les règles de la versification, sous le titre *Des licences poétiques*, il écrivit ces simples mots: «Il n'y en a pas». Il n'y a pas non plus d'harmonie dans la musique des Indiens. Pourquoi donc en faire la matière d'un long développement?

C'est que Fillmore croit avoir remarqué dans les monodies sauvages une harmonie latente qu'il lui paraît important de dégager. S'appuyant sur le fait que les intervalles de la musique des Indiens sont les mêmes que ceux de la musique européenne, il en arrive à conclure que leurs chants doivent être revêtus d'une harmonie semblable à celle que les maîtres modernes composent pour leurs œuvres. Dans un rapport présenté à une société savante, il déclare que cela doit être ainsi, que les Indiens l'ont appreuvé:

«Tous ces peuples sauvages ou barbares reconnaissent peu à peu leur propre musique quand elle est harmonisée et la chantent alors tout à fait juste. Cette harmonisation les ravit, comme si leur oreille, préparée d'avance, découvrait un chaînon nouveau reliant des sons jusque là isolés.»

Le beau résultat, que les sauvages *reconnaissent peu à peu leur musique* quand on la leur joue sur le piano! C'est à peu près le même étonnement qu'ils éprouvent en rencontrant un des leurs ayant quitté le costume national pour s'habiller à la mode de Paris ou de Chicago. La science ethnographique n'a aucun profit à tirer de ces amusettes; elle pourrait au contraire en subir un dommage. Et quand Fillmore, à propos des chansons indiennes, vient nous parler des analogies qu'il leur découvre avec les œuvres de Beethoven et de Schubert, de Schumann et de Chopin, de Liszt et de Wagner, il ne fait qu'accuser son erreur; car s'il veut dire par là que la musique des sauvages et celle des maîtres de l'art émanent d'un principe unique, il ne dit pas assez en restreignant ses exemples comme il le fait; tandis qu'en rapprochant entre elles des manifestations de l'art dont les formes et le style sont si divers, il opère un mélange au moins inopportun. Son observation est superficielle, sa généralisation, ou insuffisante, ou excessive. Ce professeur de musique eût été mieux avisé s'il eut borné sa tâche à mettre une plume fidèle au service de la transcription des mélodies indiennes, et à ne pas s'occuper d'autre chose.

Revenons donc à miss Fletcher et à son œuvre. La bibliographie placée à la suite de notre étude énumérera les titres de ses importants travaux qui concernent notre sujet: nous ne les citerons donc pas pour l'instant.

Mais outre l'étude que j'en ai faite, il m'a été donné d'avoir à Washing-

ton deux longues entrevues avec Miss Fletcher et son collaborateur M. F. La Flesche, au cours desquelles j'ai recueilli bien des observations précieuses. En outre, Mlle Fletcher et M. La Flesche m'ont fait entendre plusieurs chants rapportés par eux des contrées objets de leur enquête, tantôt les chantent eux-mêmes, tantôt faisant redire par un phonographe qui les avait accompagnés dans leurs explorations. Je me trouvai donc, une fois de plus, et plus complètement encore, au milieu des Indiens; j'ai entendu leurs voix, soit isolées, soit unies en chœur et accompagnées de leurs instruments, comme si j'avais fait les longs voyages qu'il eût fallus pour me transporter dans leurs pays.

Et j'en ai sans doute entendu plus encore, car, on ne l'a pas caché, les Européens sont difficilement admis dans l'intimité des Indiens, qui ne veulent pas dévoiler devant eux leurs mystères d'art, non plus que de religion, associés le plus souvent ensemble. Le seul spectacle qu'ils veulent bien laisser voir habituellement aux étrangers est celui de leurs danses; mais là, la musique ne compte presque pour rien, consistant en de simples battements de mains destinés à marquer le rythme. Enfin, fussent-ils spectateurs des cérémonies religieuses, qu'ils n'en percevraient pas grand' chose: le chant y est constamment et si complètement couvert par les bruits des tambours qu'il est presque impossible de le distinguer. La longue fréquentation de Miss Fletcher et de ses collaborateurs avac les Indiens leur a seule permis de percevoir l'essentiel: j'ai donc eu plus à apprendre d'eux que je n'aurais appris des Indiens eux-mêmes!

Avant de reproduire les plus intéressants spécimens de cette musique, je résumerai les communications verbales qu'a bien voulu me faire Miss Fletcher, et où se trouve comme la substance de ses divers écrits.

La musique, m'a-t-elle dit, tient une place considérable dans la vie indienne. Tous les actes individuels, toutes les cérémonies publiques sont accompagnés de chants appropriés. L'adoration de Dieu est un chant. Les travaux des métiers sont associés à des chants. Le chant est regardé comme chose bienfaisante et qui donne assistance aux malheureux.

Comme en tous les lieux du monde, le chant indien se chante sur des paroles. Mais tandis qu'en beaucoup de pays la poésie est l'essentiel de la chanson, elle n'est ici qu'un accessoire, habituellement sans importance. Le chant n'est, dans l'esprit des Indiens, qu'une musique pure, qui se suffit par elle-même, comme notre musique instrumentale. Les auditeurs prêtent leur attention au son musical plutôt qu'aux mots. Les paroles ne comptent que dans les chants religieux, et aussi dans les chansons d'amour; parfois aussi elles suggèrent l'idée d'une action, par exemple dans les danses de guerre, où elles expliquent les phases du combat simulé: elles jouent par là un rôle analogue à celui du programme, ou, plus exactement encore, du prologue chanté dans nos symphonies descriptives. Mais la plupart du temps ces paroles ne sont que des syllabes à peine articulées, dont la principale utilité est de faciliter l'émission: les chanteurs d'aujourd'hui (nous l'avions déjà constaté chez les Hurons) disent n'en plus comprendre le sens: cela pourrait très bien avoir pour raison qu'elles n'en ont jamais eu.

Avec celà, les Indiens trouvent à la musique, sinon, comme les Européens, une expression passionnelle, du moins une signification symbolique, où entre sans doute une certaine part de convention, et dont il nous est un peu difficile de nous rendre compte clairement. Voici les expressions mêmes

de miss Fletcher, qui est revenue sur cette idée à plusieurs reprises, avec insistance:

«La musique est pour les Indiens une langue d'émotion. Sans rapports intimes avec les mots, elle leur offre par elle-même un sens précis. Le peuple y trouve une signification intellectuelle. Il y perçoit des idées distinctes, telles que la musique instrumentale peut nous en donner.»

Ce rapprochement de l'essence du chant indien avec celle de notre musique instrumentale préoccupe particulièrement l'observatrice, qui ne fait évidemment qu'exprimer le sentiment général. Il y a là un embryon d'esthétique, à la fois subtile et sauvage, dont le sens nous paraît encore vague, mais dont il ne faut pas dédaigner de tenir compte.

A la vérité, le chant indien n'est point du tout un chant populaire. C'est l'art d'une race de civilisation inférieure, mais il ne présente pas le caractère de spontanéité propre au véritable art populaire. Il n'en a pas non plus la simplicité, malgré le peu de ressources qu'il a à sa disposition. Sa composition et sa divulgation s'opèrent par des moyens semblables à ceux dont nous usons chez nous pour nos œuvres d'art.

Les Indiens ont en effet, pour garler la tradition de leurs chants, des institutions qui évoquent le souvenir de ce que nous savons des antiques collèges des Bardes, ou, si l'on veut admettre des analogies plus modernes, des espèces de Conservatoires. Ce sont des associations attachées à des clans déterminés. Un chef les gouverne, dépositaire des secrets, et les transmettant aux affiliés qui reçoivent de lui leur éducation et répètent ce qu'il leur a enseigné. Ce sont donc bien des Conservatoires: à la fois écoles et groupements d'exécutants. La discipline y est sévère; ceux qui commettent une faute contre les règles (autrement dit une erreur d'interprétation) sont condamnés à payer une amende: ainsi le répertoire des chants de l'association peut-il être conservé dans sa plus parfaite pureté.

J'ai relevé moi-même une preuve significative des bons résultats de cette organisation. J'avais devant les yeux la notation d'un chant; puis M. La Flesche me le chanta, et le phonographe le redit à son tour. Il y avait identité entre les trois versions. Or miss Fletcher m'assura qu'elles étaient prises toutes trois à des sources différentes et très distantes les unes des autres.

Les Indiens ont, à cet égard, l'oreille très délicate. Ils disent naïvement qu'il n'y a qu'une manière de chanter une chanson; la moindre altération prend à leurs yeux tant d'importance qn'ils ne savent plus reconnaître le chant qui l'a subie, et pensent en entendre un autre. La sanction même de l'amende ne suffit pas à satisfaire leur souci d'exactitude minutieuse; mais ils croient que certains chants ont le pouvoir de mener au ciel, et, si l'on y change quelque chose, qu'on perd le chemin du ciel.

Ce n'est donc pas, on le voit par ces détails, le peuple qui chante la musique indienne: il l'écoute, la comprend, la répète parfois; mais c'est aux seuls membres des associations qu'appartient le soin de la faire entendre. Quelquefois un chœur de femmes se joint à celui des hommes: celles qui en font partie forment alors comme une confrérie et n'ont plus d'autre occupation dans la vie que de chanter. Dans les cérémonies publiques, ces chanteurs se groupent en rond assis autour de l'homme qui bat le tambour, les hommes à l'intérieur, les femmes autour. Leurs exécutions ont habituellement le caractère de commémorations.

Ces sauvages ont un sentiment de la propriété intellectuelle qui leur inspire des scrupules bien faits pour nous causer de l'étonnement. Tandis qu'en Europe, au vingtième siècle, on voit de petits royaumes ou de grands empires se soucier très peu de ces contingences, au contraire, la fierté naturelle de l'Indien, source de son genre d'honnêteté, lui fait reconnaître toujours la provenance des chants qu'il fait entendre. Chaque association est maîtresse de son répertoire: nulle autre n'a le droit d'y faire des emprunts sans avoir obtenu la permission du chef. Cette pratique est courante surtout pour les chants individuels, dont les plus usités sont les chansons d'amour: si donc quelque éphèbe Omaha ou Pawnee veut conquérir le cœur de sa belle en lui faisant les honneurs d'une sérénade, il faut d'abord qu'il achète le droit de chanter sa chanson.

Le rapport de miss Fletcher en 1893 donne des indications sur les origines des chants dont il reproduit la notation; il les groupe d'après les diverses associations auxquelles ils sont empruntés.

Quant aux formes musicales et aux moyens d'exécution, ce sont les mêmes en tout pays indien: nous les connaissons déjà. Le chant est exécuté monodiquement, soit par une voix seule, soit par plusieurs voix unies, soit par alternance du solo avec le chœur, ou de deux chœurs (qui peuvent être parfois d'hommes et de femmes tour à tour), — ou bien les hommes et les femmes chantent ensemble en se doublant à l'octave. Il est accompagné le plus souvent par le mouvement cadencé des *rattles*, agités par les chanteurs mêmes, et, dans certaines occasions, par les tambours. Aucun instrument mélodique ne double la voix. Au reste, les Indiens n'en connaissent aucun, si ce n'est la flûte, dont l'usage est restreint à l'exécution individuelle: j'aurai à en parler au cours des citations musicales qui vont suivre.

Avant de commencer ces citations, notons quelques particularités relatives à la manière d'être du chant chez les Indiens. Ceux-ci ont la voix généralement juste, d'un timbre cuivré, dont la dureté est accrue par une méthode d'intonation qui consiste à attaquer très fortement, en poussant le son, certaines notes, souvent en grand nombre. Ces attaques sont si marquées que la justesse initiale du son en est altérée, sans qu'on puisse toujours bien dire en quoi consiste l'altération: aussi bien ne s'agit-il ici que d'espèces d'ornements, non de la ligne musicale elle-même, qui reste toujours simple; mais il n'en faut pas moins recourir à certains artifices si l'on veut en donner par la transcription l'idée parfaitement exacte. Le signe *sforzando* (> ou ^) ne saurait suffire. Certains emploient l'appoggiature, indiquée par une petite note: c'est ce que fait miss Fletcher, et il me semble que c'est le meilleur parti. Miss Curtis, procédant du même principe, écrit ces appoggiatures en grosses notes, ce qui, produisant de véritables broderies, leur donne peut-être trop d'importance musicale. Nous avons vu enfin M. Baker inscrire parfois avant la note réelle une petite note sur le même degré, semblant indiquer par là une attaque anticipée du son plutôt que l'intervention d'une note étrangère. J'ai reproduit fidèlement la manière d'écrire de chacun de ces auteurs, ces explications suffisant à faire comprendre de quelle façon il faut l'interpréter.

Le chant indien, saccadé, sans nuances, est très rythmé, même dans les mesures irrégulières. Le mouvement est habituellement animé. Miss Fletcher et Miss Curtis ont pris soin de l'indiquer à l'aide du métronome sur la

plupart de leurs transcriptions: l'unité de durée étant prise sur le battement du tambour, représenté par la croche, se trouve, dans un grand nombre de cas, correspondre à un chiffre moyen de 132 à 144. Les mouvements lents (chants religieux, chants de funérailles) sont d'un usage exceptionnel, et jamais d'une extrême lenteur. Les danses d'action peuvent au contraire arriver à un mouvement très animé, jusqu'à 208 à la croche, 116 à la noire.

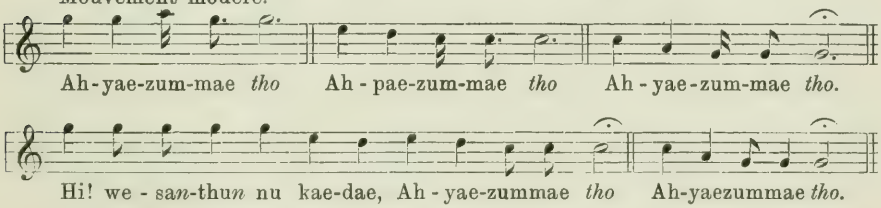
Les Indiens prononcent les diphtongues nasales *an*, *in*, *on*, à la manière française, et non, comme en anglais, en détachant la consonne. Miss Fletcher a représenté cette particularité, chaque fois qu'elle se présente, en soulignant la lettre *n*: je l'ai fidèlement reproduite, comme d'ailleurs tous les détails de sa transcription littéraire.

Quant aux mélodies, je me suis efforcé de les dégager des harmonies en style de choral allemand dont les a si inutilement surchargées John Comfort Fillmore.

Ces explications données, je vais reproduire une série de ces chants des Indiens du centre des Etats-Unis.

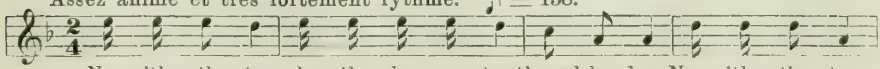
Le premier que je choisis, qui est aussi le premier du rapport de miss Fletcher sur la musique des Indiens Omaha (1893), est la chanson du guerrier fait prisonnier par ses ennemis et les défiant en attendant la mort: thème qui fut fort exploité par la littérature dès le lendemain de la découverte de l'Amérique. Nous avons vu Montaigne en écrire la première paraphrase; Chateaubriand, Cooper, et combien d'autres, ont brodé sur son canevas des variations multiples. Voici sur quel ton l'ont chanté les véridiques Mohicans et les authentiques Chactas qui subirent réellement le supplice des vaincus, chez des Indiens qui n'étaient pas, eux, des sauvages de romans (*Rapport Fletcher*, p. 19).

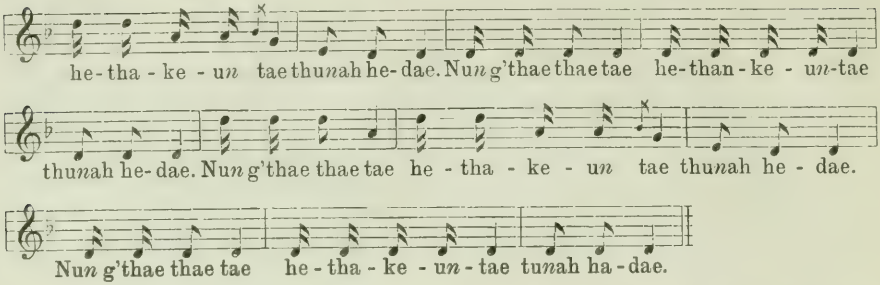
No. 32. **Chant de captif défiant la mort,** Omaha (Miss Alice C. Fletcher).
Mouvement modéré.



Ce dessin mélodique qui, commencé à l'aigu, s'infléchit peu à peu pour s'arrêter au grave sur la note extrême de l'*ambitus*, est d'un usage si fréquent dans les chants de même provenance qu'on pourrait les considérer tous comme des variations dont la mélopée ci-dessus serait le schema générateur. Voici, par exemple, une chanson de guerre dont le rythme est bien différent; mais le contour, dans son ensemble, n'est-il pas tout semblable? Ce chant est un de ceux que j'ai entendus sur le phonographe, et je n'ai pas oublié avec quelle rudesse les voix indiennes en scandaient les attaques et les divisions syllabiques (*Rapport Fletcher*, p. 86).

No. 33. Chant de guerre Omaha (même provenance).
Assez animé et très fortement rythmé. ♪ = 138.



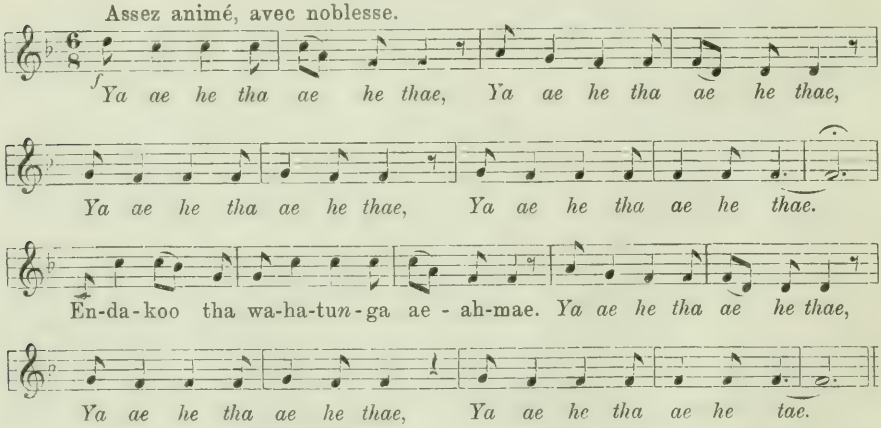


Autre chant de guerre, noté dans le même recueil que les précédents (p. 84); il me fut également chanté par M. La Flesche. — J'ai pu, en écoutant cet Indien, fidèle autant qu'intelligent dépositaire des traditions musicales de son pays, surprendre sur le vif une des inexactitudes de la notation Fillmore. Celui-ci fait intervenir à certain endroit (aux mesures 11 et 12) un *si bécarre* et un *sol dièze* qui, à première vue, apparaîtraient au premier venu comme absolument étrangers à la tonalité. Mais, ayant ainsi transcrit le dessin, il fallait bien qu'il le tînt pour bon; — et, quelle ingéniosité il déploie, dans sa précieuse harmonisation, pour accompagner congrument ces fausses notes, on le devine! J'ai rétabli d'après M. La Flesche la véritable leçon musicale.

Ce chant est, m'a-t-on dit, propriété d'une association de chefs de guerriers. Les paroles, encadrées d'un refrain dont les *Ya ae* sont répétés à n'en plus finir, disent ces simples mots: «Le bouclier est mon seul ami.»

No. 34. Même sujet, même provenance.

Assez animé, avec noblesse.



Voici un autre chant d'un chef Omaha partant en guerre contre les Sioux. Il est noté dans l'*Indian Story and Song* de Miss Fletcher (p. 24), et est encore de ceux que j'ai entendus au phonographe: son rythme ternaire s'y détachait avec beaucoup de vigueur. J'ai constaté au passage l'exactitude du *la bémol* qui paraît deux fois, sans d'ailleurs que les chanteurs indiens fassent aucun effet pour mettre en valeur cette note altérée. Les paroles signifient:

«Je m'avance. Je me meus vers vous. Regardez-moi, jeunes hommes, guerriers des Sioux! Ici je m'arrête. Dieu seul décide de la destinée des hommes.»

No. 35. **Chant d'un chef de guerre,** Omaha (même provenance).
Animé et vigoureux.

Shu-b'dhe adhin-he on-don-ba i ga-ho - - - Shu-
b'dhe adhin-he on-don-ba i-ga-ho - - - Sha-on-zhin-ga ha,
dha-dhu anon-zhin on-don-ba ga-he - - - Wa- - kon-da hi-
dheg' dhon be dho he - - dhoe. On-don - ba ga he - - -
- - Sha-on-zhin-ga ha dhe dhu anonghin on-don-ba-ga-he - -
- - Wa- - kon-da hi dheg' dhon be dho he - - -

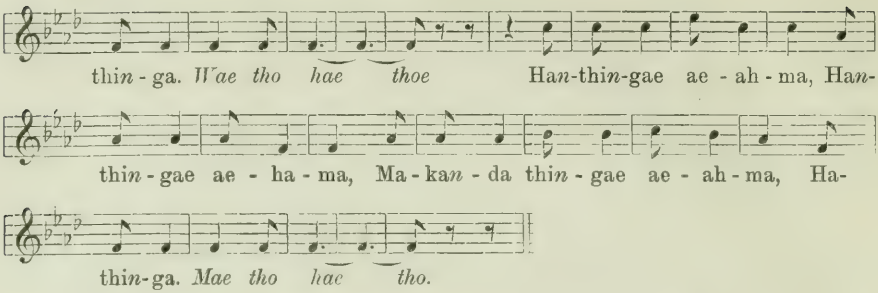
Donnons un dernier chant de guerre, qui, celui-ci, est un chant de défaite; mais il évoque l'idée d'une revanche future, étant chanté par les guerriers lorsqu'ils se relèvent après être tombés dans le combat. Les paroles se traduisent ainsi:

«A Dieu seul appartient la vie des hommes. Quand Dieu parle, la vie des hommes prend fin. Mais un Indien périssable ne peut pas prendre la vie des hommes: c'est Dieu seul qui est maître de la vie des hommes.»

On sent dans cette apostrophe l'accent de défi du vaincu qui ne s'incline pas devant celui qui l'a frappé. Et c'est bien encore un chant de lutte; on remarquera dans la musique les rythmes contrariés du chant et du tambour, le premier étant à trois temps, pendant que l'instrument bat à deux. (Rapport Fletcher, p. 95; entendu sur le phonographe).

No. 36. Chant de guerre, même provenance.
Avec solennité; très marqué.

Chant. Ha*n*-thi*n*-gae ae-ah-ma, Ha*n*-thi*n*-gae ae-ah-
Tambour. et ainsi de suite
ma, Ha*n*-thi*n*-gae ae-ah-ma, Wa-ka*n*-da thi*n*-gae ae-ah-ma, Ha*n*-

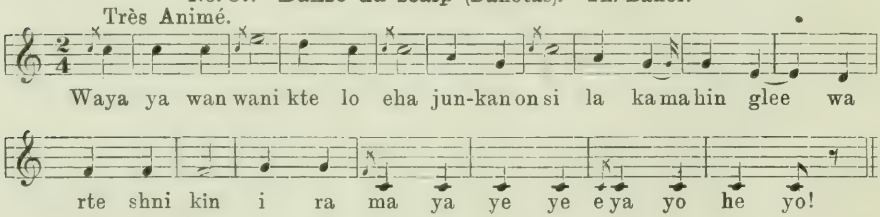


Certaines danses de guerre vont jusqu'à superposer trois rythmes: le chant, le tambour, et des cris inarticulés. Le phonographe m'a fait entendre un de ces morceaux, où les trois rythmes se contrarient de telle manière qu'il est malaisé d'y distinguer rien de précis. La mélodie est toujours fortement scandée, et les attaques des voix sont toujours rudes.

Les paroles de ces danses chantées font souvent mention de la louve, qui est l'esprit familier de la guerre; le danseur y simule l'action du loup qui court.

Pour ne pas avoir à revenir sur les chansons de guerre, j'intercale ici une *Danse du scalp* de provenance un peu différente: elle est empruntée à la thèse allemande de M. Th. Baker à laquelle j'ai précédemment demandé des renseignements sur les Iroquois. Le document, non recueilli directement par cet auteur, lui a été communiqué comme provenant des Indiens Dakotas (*Über die Musik der Nordamerikanischen Wilden*, p. 65).

No. 37. Danse du scalp (Dakotas). **Th. Baker.**



J'aborde maintenant un groupe de chants très caractéristiques, associés à un cérémonial dont le spectacle a frappé les blancs dès les premières occasions qu'ils eurent d'en être témoins. Le Père Marquette, au XVIIe siècle, en a fait une description qui lui a valu une célébrité immédiate en Europe, sous le nom de «Danse du calumet de paix». C'est plus qu'une danse: c'est un rit, d'importance à la fois nationale et religieuse. Son ensemble complexe est désigné, en langue indienne, par le mot *Wa-Wan*.

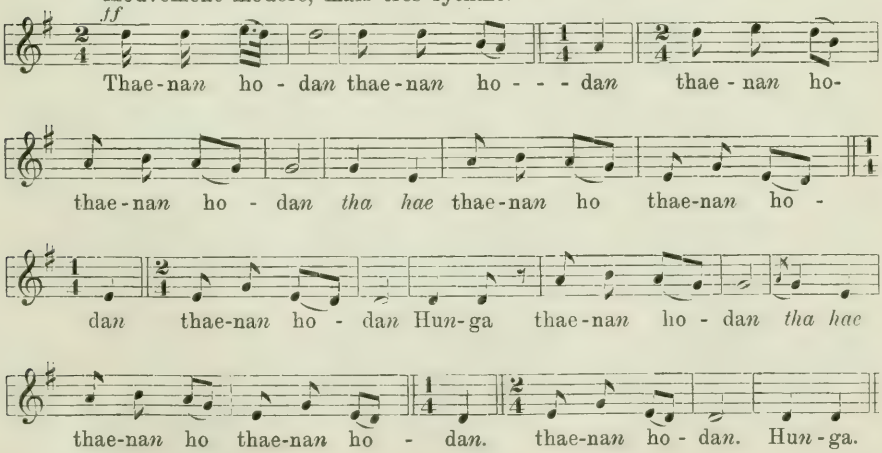
Je n'entreprendrai pas d'en décrire tous les épisodes, qui sont nombreux, et dont le tout constitue une longue cérémonie. Qu'il me suffise de rappeler que le Wa-Wa*n* est la succession des actes, réglés par une minutieuse étiquette, dont la formalité est nécessaire, en pays indien, pour conclure la paix ou sceller l'alliance entre tribus. Celui des deux partis qui vient apporter des propositions arrive, en cortège, en un lieu fixé, où l'attend l'autre parti formant une assemblée disposée en rond autour du feu et de divers emblêmes religieux. Et chacune des phases de l'action est accompagnée de chants.

C'est d'abord la marche d'approche de la tribu étrangère; puis la présentation des pipes, symboles de paix, échangées entre les représentants des deux peuples; et tout cela se fait en cérémonie, les pipes tour à tour abaissés et élevées en cadence, ceux qui les portent exécutant, aux sons de chants consacrés, de nombreuses évolutions, que les non-initiés pouvaient à bon droit prendre pour une véritable danse. Divers autres épisodes, et une danse générale, complètent et terminent la fête.

Le Wa-Wa*n* a été le sujet du premier rapport publié par Miss Fletcher en 1884 (*The «Wa Wan» or Pipe Dance of the Omahas*); il occupe une place importante dans son grand rapport de 1893, où les notations musicales, très imparfaites dans le premier travail, ont été notablement améliorées et complétées par Fillmore. J'en vais citer quatre specimens, les choisissant dans un nombre bien plus considérable de chants.

Voici d'abord le chant d'approche du parti étranger arrivant au lieu de l'assemblée. Ce groupe s'avance en faisent entendre des paroles de paix: «La paix entre les hommes est bonne, cela seulement est bon.» Le rythme et l'allure n'en sont pas moins très guerriers, et les tambours accompagnent les voix, d'abord par un roulement qui se confond avec l'attaque brusque et indécise du chant, pour en arriver bientôt à marquer chaque temps (croche). Le rapport de 1884 en avait donné un essai de notation (p. 315); celui de 1893 la donne complète (p. 105). Mais Miss Fletcher et M. La Flesche ont voulu me donner une impression plus immédiate de ce chant en me le chantant eux-mêmes, unissant leurs voix à l'octave, avec la précision de mesure et les fréquentes attaques fortes qui sont les caractéristiques du chant indien.

No. 38. **Wa wa*n*** (Fêtes du calumet). *Chant de l'arrivée* (Miss Fletcher).
Mouvement modéré, mais très rythmé.



Cet autre (qui me fut chanté de même, et dont la notation est à la p. 110 du rapport de 1893) est la marche en rond autour de l'aire au centre de laquelle sont placés les emblêmes religieux. Le chant est toujours très rythmé, avec les attaques rudes habituelles; mais le mouvement est plus lent. Les paroles disent:

«Le ciel clair est la chose première. Rien n'est si bon ni si beau que le ciel sans nuages. Il n'y a rien entre nous et le ciel.»

Le ciel sans nuages est le symbole de la paix entre les hommes.

No. 39. Même sujet (*Marche en rond*).
Mouvement modéré, très rythmé.

Kae-tha yah Hu*n* - ga Kae-tha Hu*n*-ga een-tu*n* ee - nae

Yah Hu*n* - ga Kae-tha Hu*n*-ga een-tu*n* ee-na *thae* Hu*n*-ga.

Haeh tha Kae-tha Hu*n*-ga een-tu*n* ee - nae ya ah Hu*n*-

ga Kae-tha Hu*n*-ga een-tu*n* ee-na *tha* Hu*n*-ga.

Je ne reproduis pas les chants exécutés pendant les mouvements cadencés d'abaissement et d'élévation des pipes. Voici seulement le chant religieux qui s'exécute après l'élévation. Malgré son caractère plus soutenu que les précédents, ce n'est pas encore un mouvement très lent: au métronome, la noire égale 132; les tambours battent cette valeur (Rapport de 1893, p. 109).

No. 40. Même sujet (*Invocation après l'élévation*).
Assez lent, dans un sentiment religieux.

Thaeahwakaedea heah oo-tha heah oo-tha tha-kae dae heah-

ootha Thaeahwakaedae heah *thae hae* Heah-oo-tha ah-kae-dae

heah-oo-tha ahwa-kae-dae heah *thae hae.*

Terminons enfin cette série par la danse en trois parties, — les deux premières d'un mouvement assez libre, le chant étant soutenu par des roulements de tambours continus, — la troisième plus régulière et formant la danse proprement dite; là, les tambours battent la croche; le mouvement est animé (♩ = 116). Le rapport de 1884 en avait donné (p. 327) un essai de notation qui, si imparfait qu'il soit, mérite d'être rapproché de la transcription plus complète de 1893 (pp. 117 à 119).

No. 41. Même sujet (*Chants rituels pour la danse finale*).

Première partie.

Animé.

Ka - wae tha ka - wae tha ka - wae tha ka - wae tha kae ah

wae tha kae ah kae tha ka - wae tha ka - wae tha ka-

wae tha kaeah wae tha kae ah kae tha ka - wae tha.

Deuxième partie.

Très animé.

rit.

Ka - wae tha ka - wae tha wae ka - wae tha ka wae tha

A tempo

ka - wae tha wae. Ka - wae tha ka - wae tha wae ka - wae tha

ka - wae tha ka - wae tha wae ka - wae ka - wae ka-wae

plus animé

tha ka - wae tha wae ee - the kawae tha tha kae the wae.

Troisième partie: Danse.

Modéré et très rythmé.

Kae tha kae thae kae tha kae thae kae thae hae. Ha

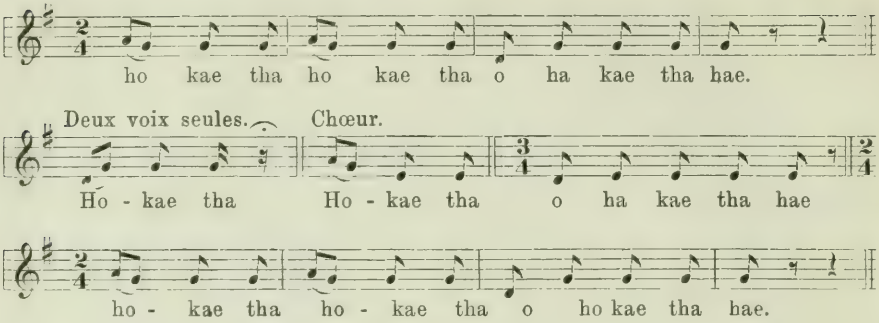
Deux voix d'hommes

kae thu nae na ha kae tha na - - Ha he thu wa

Chœur.

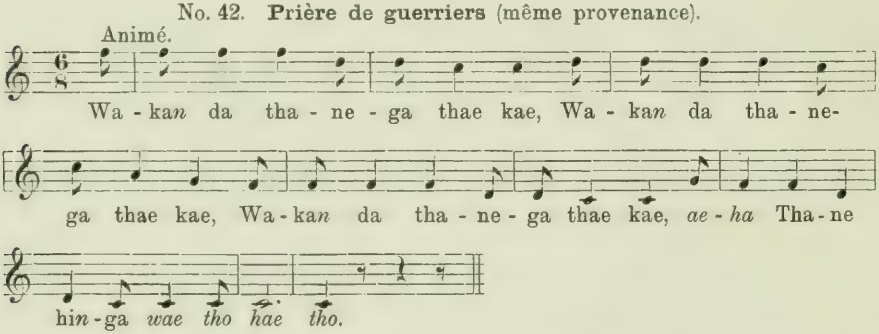
Kae thae kae tha hae Ho - - - kae tha ho kae tha

o ha kae tha hae ho - kae tha ho - kae tha a - ha kae tha hae



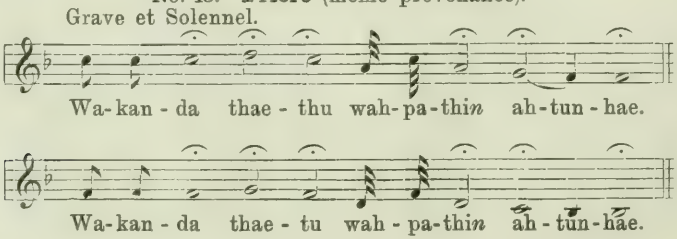
Les manifestations religieuses tiennent tant de place dans la vie des Indiens que je ne puis me dispenser de donner encore quelques spécimens de chants associés à des cérémonies autres que le Wa-Wa*n*. Voici donc, toujours empruntée au rapport de Miss Fletcher, une prière de guerriers. Comme dans une autre mélodie précédemment notée, le tambour accompagne à deux temps, par quatre croches à la mesure, le mouvement ternaire de la mesure à six-huit (Rapport de 1887, p. 87).

No. 42. **Prière de guerriers** (même provenance).



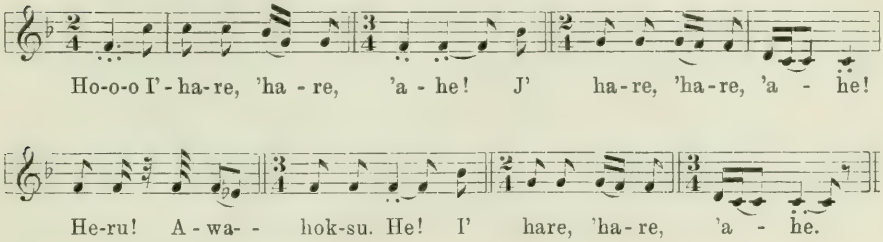
Cette autre, encore une prière, est de caractère moins guerrier, mais sacerdotal. On remarquera la symétrie des deux parties constitutives de la mélodie, la seconde répondant à la première à la quinte inférieure, — et l'on pourra conclure, par ce seul exemple, que les sauvages n'ont pas seulement le sentiment de la division de l'échelle des sons en octaves, mais encore celui de la division secondaire de l'octave en une quinte et sa quarte complémentaire.

No. 43. **Prière** (même provenance).



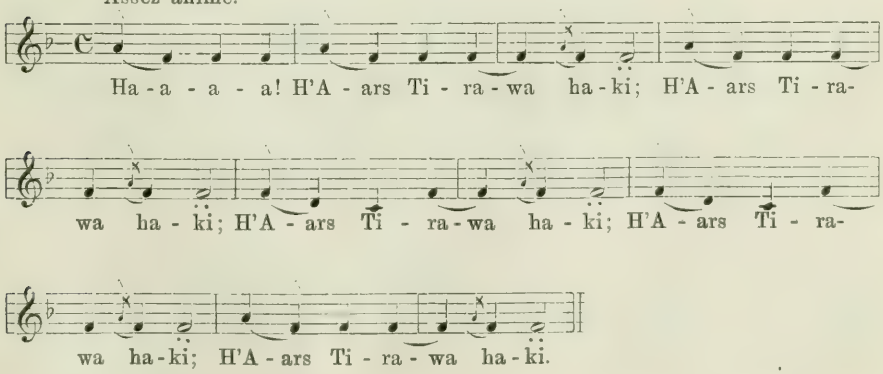
Miss Fletcher a consacré un important ouvrage à l'étude d'une seule cérémonie (religieuse et symbolique) des Pawnee, le *Hako* : elle en a noté les particularités diverses, rituelles et autres, jusque dans les plus menus détails. La musique devait naturellement occuper une place importante dans sa description : en effet, on y lit plus de deux cents mélodies appropriées aux diverses parties du cérémonial. Quuelques-unes, il est vrai, sont des formules qui reparaissent dans plusieurs chants successifs, — de même que notre répertoire du chant grégorien a certains «timbres» qu'on reconnaît souvent dans les diverses antiennes. Voici deux de ces thèmes. Le premier est accompagné par les tambours battant en croches. Les points placés sous certaines notes représentent, dit l'auteur, une «pulsation» de la voix, c'est-à-dire l'attaque de la répétition des notes que la transcription indique tenues (*The Hako*, p. 27; cf. pp. 37, 56, 75, 80, 82, 90, 116, 123, 132, etc.).

No. 44. **Chant pour une fête religieuse** (Pawnee), même provenance.
Assez animé.



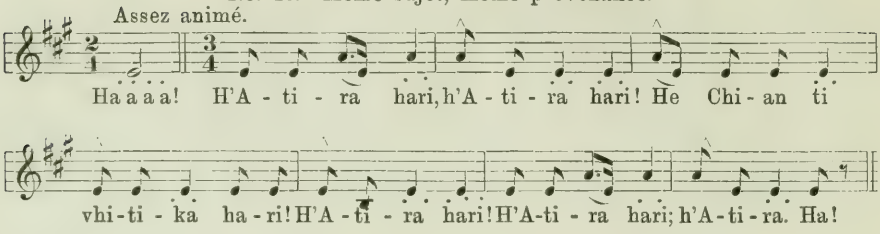
Dans cet autre, les tambours battent la noire (*The Hako*, p. 107; cf. pp. 108, 162, 163, 188, 199 deux fois, etc.)

No. 45. Même sujet, même provenance.
Assez animé.



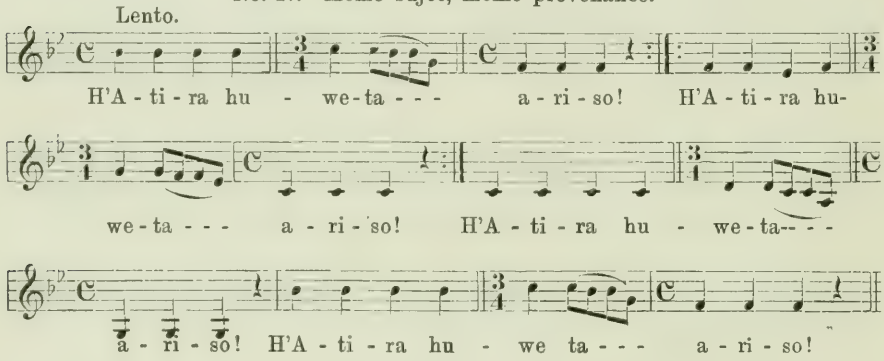
D'autres chants sont plus particuliers. Tel le suivant, dont les trois uniques notes nous fourniront bientôt une observation et un rapprochement utiles à noter. Les tambours battent la noire (*The Hako*, p. 50).

No. 46. Même sujet, même provenance.



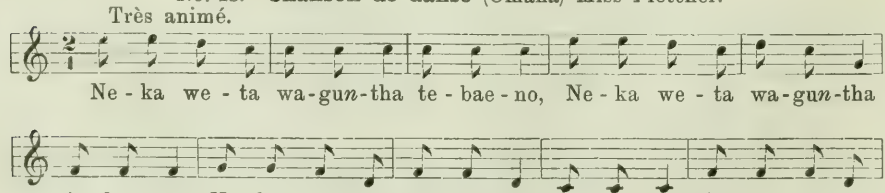
Mais les mélodies ont parfois plus de relief et de véritable musicalité. Voici un exemple d'un dessin au contour vraiment pur; il se déroule avec une régularité qui ne saurait froisser aucune des habitudes classique de l'art européen. Aucun battement de tambour n'en vient entraver le libre développement (*The Hako*, p. 60).

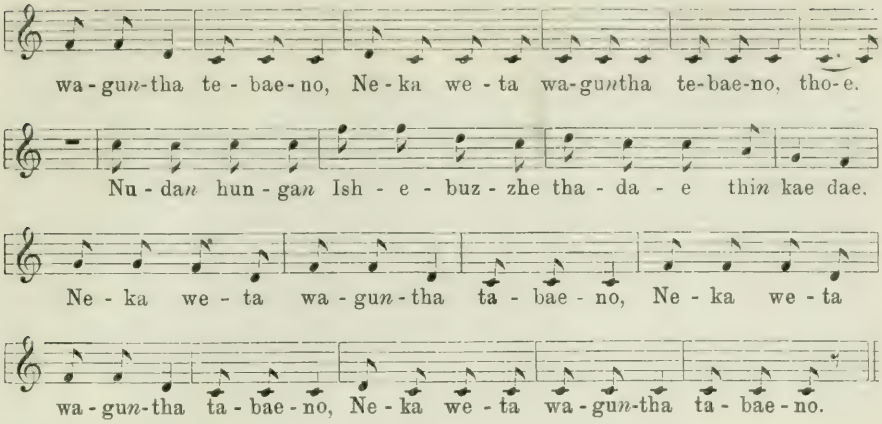
No. 47. Même sujet, même provenance.



Avec ces derniers exemples, nous en avons fini avec les chants religieux. Revenons donc aux Omahas et à leur musique. J'ai déjà donné quelques thêmes de danse, mais qui, généralement, faisaient partie de quelque ensemble rituel. Considérons donc maintenant la danse pour elle-même, la danse vraiment populaire, indépendante de toute préoccupation autre que celle de faire danser. L'air que voici est le meilleur que nous puissions citer pour caractériser ce genre. Miss Fletcher le présente comme «le grand favori» et donne des indications qui établissent sa haute ancienneté. Le mouvement est très animé; les tambours battent la croche (Rapport 1893, p. 98; cf. l'étude d'introd. p. 33).

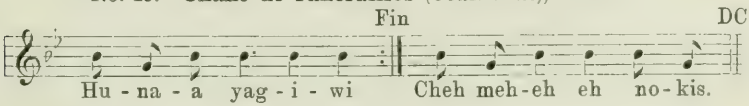
No. 48. **Chanson de danse** (Omaha) Miss Fletcher.





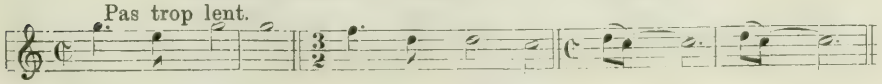
Le rapport de Miss Fletcher ne donne qu'un seul chant de funérailles, dont la musique n'a rien qui le distingue très nettement de plusieurs mélodies précédemment citées. D'autre part, j'en ai déjà reproduit un autre dans la première partie de ce rapport. Je me borne donc, afin de ne pas laisser ce genre sans être représenté ici, à reproduire une formulette mélodique notée par Fillmore, comme chant funèbre (*Trauerlied*) dans une autre partie de l'Amérique, chez les Coahuilla (sud de la Californie). C'est assurément l'exemple de mélodie le plus simple qui se puisse produire: il ne comporte que deux notes (*Indianer Gesänge*, dans *Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft*, etc.).

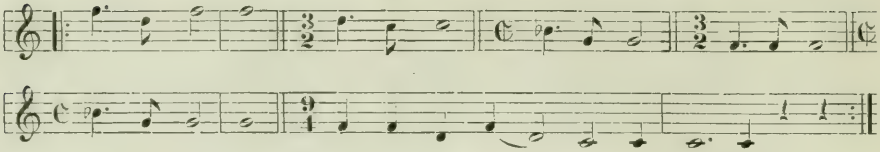
No. 49. **Chant de funérailles** (Coahuillas), Fillmore.



Nous avons à passer maintenant aux chants individuels, qui sont principalement les chansons d'amour. Ils vont, nous allons le voir, introduire un style mélodique un peu différent de celui que nous connaissons par les notations précédentes. En voici un que Miss Fletcher dit être «plein d'une ardeur passionnée et devant être reconnu digne de l'estime des musiciens.» Elle n'en a pas recueilli les paroles originales, mais la mélodie lui a semblé si remarquable qu'elle l'a reproduite dans son *Indian Story and Song*, adaptée à des vers anglais. Elle me l'a fait entendre aussi sur le phonographe, par où j'ai reconnu qu'elle est d'un mouvement beaucoup plus lent que les autres chants de même provenance, sans que pour cela les voix indiennes puissent se dispenser des attaques dures qui sont, paraît-il, inhérentes à leur méthode de chant (Rapport de 1893, pp. 54 et 150; *Indian Story and Song*, p. 50).

No. 50. **Chanson d'amour** (même provenance).





Voici une autre mélodie à laquelle on a très sagement fait de ne pas imposer la contrainte des barres de mesure, car elle est d'une liberté de développement, d'un vague de contours, qui lui prêtent sans doute son principal charme. C'est un chant d'aubade que les amoureux viennent chanter la nuit devant la demeure des jeunes filles qu'ils recherchent, — coutume d'un usage universel, puisque nous la retrouvons parmi les Indiens de l'Amérique telle qu'elle existait, il n'y a pas même un demi-siècle, dans nos campagnes de France (*Rapport* de 1893, p. 146).

No. 51. Même sujet, même provenance.

Assez lent, expressif.

He tha ho ha he ah hae ha hae he ah hae ah hae

ha ho ho he tha hae he tha ha tha he ha ha - tha ha ah

ha ah ho wae hae thoe. He tha ho ha heah hae hae ha

ha hae hae he ah hae ah hae ha hae ha he tha hae tho.

La flûte, seul instrument mélodique connu des Indiens, est essentiellement pour eux l'instrument d'amour. La facture en est bien imparfaite, et la perce si défectueuse qu'il faut à l'exécutant de grands efforts d'habileté pour arriver à faire entendre à peu près justes les sons de l'échelle naturelle, laquelle est, bien entendu, la même pour l'instrument que pour la voix. La préoccupation principale du flûtiste indien est de faire vibrer le son. Il commence donc en attaquant et soutenant la note la plus grave par un tremblement prolongé; puis, octaviant, il prélude en reproduisant, librement d'abord, les notes principales du thème. Enfin il se décide à attaquer le chant rythmé, terminant chaque phrase, toujours sur le son grave de l'échelle, par le même tremolo qu'il avait commencé.

La flûte sert pour ces aubades données par les jeunes garçons à leurs belles sauvagesses. Le phonographe de Miss Fletcher m'en a fait entendre un air qui n'avait pas encore été écrit et ne figure dans aucun livre: inutile de dire si je me suis empressé d'en prendre la notation, afin de pouvoir, de ce milieu où je trouvais le travail si parfaitement élaboré, rapporter au moins quelque chose d'inédit! Le voici:

No. 52. **Air de flûte** (aubade). Omahas.

Prélude, libre. Mesuré, assez animé.

Or, si l'on rapproche l'inflexion principale de cet air de flûte avec celle du précédent chant noté, l'on trouve, avec des rythmes différents, une similitude presque complète quant à la succession des sons. Aurions-nous donc, par cette confrontation, dégagé l'essence de la mélodie d'amour chez les sauvages américains? On pourrait le penser!

Cela est si vrai que nous allons retrouver les mêmes analogies avec un chant d'amour pris à une autre source, chez les Dakotas, et reproduit par un autre auteur, M. Th. Baker (p. 64 de son opuscule):

No. 53. **Chant d'amour** (aubade) Dakotas. Th. Baker.

Andante con moto.

Shi ce shi ce shan te ma - shi ca shi ce la

ka shi ce na pi ma yu za - - - - - a!

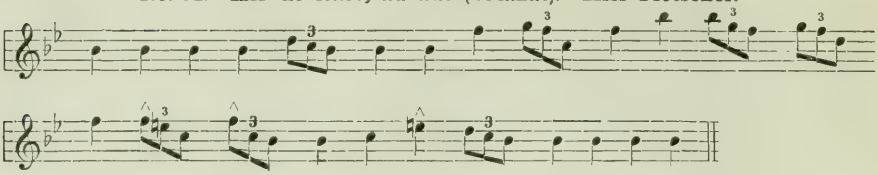
a - - - - - a! Shi ce wan ci ya ke shni shi

ce shan te ma shi ca shi ce la ka shi ce na

pe ma yu za - - - a!

Revenant pour la dernière fois à miss Fletcher, nous lui emprunterons un second air de flûte, dont le contour est vraiment musical (p. 69 de son *Indian Story and Song from North America*).

No. 54. **Air de flûte,** aubade (Omahas). Miss Fletscher.

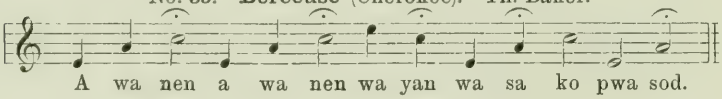


Je dois faire les plus extrêmes réserves quant à l'exactitude des deux dernières notations du rapport de 1893, nos 91 et 92, deux «Flageolet pieces». Fillmore y aura cédé à sa manie de noter toutes les fausses notes qu'il entendait, car je ne puis considérer que comme telles les nombreuses altérations qui défigurent des parties entières de ces mélodies. Ce que j'ai dit de l'imperfection de l'instrument suffit à expliquer les causes de cette erreur.

Je vais terminer enfin cette série de mélodies indiennes par une berceuse. C'est M. Baker qui la fournira: il indique pour son origine la tribu des Indiens Cherokee. Les berceuses sont généralement caractérisées, en tout pays, par le fait que leur échelle n'emploie qu'un très petit nombre de notes; celle qui va suivre ne manque pas au principe, puisqu'elle n'en comporte pas d'autres que celles de l'accord parfait *la do mi.* Mais elle diffère grandement comme style de nos berceuses françaises, dont les notes, également peu nombreuses, sont en même temps rapprochées par mouvements conjoints de façon à former les intervalles les plus petits possibles. C'est ainsi qu'il en est pour la berceuse type française: *Dodo, l'enfant do . . .* — Pourquoi craindrions-nous d'en faire ici le rapprochement? Cette mélodie, la première qui ait frappé nos oreilles à tous, n'est-elle pas comparable pour sa simplicité aux plus simples de ces chants des sauvages d'Amérique?

Voici la berceuse notée par M. Baker à la p. 74 de son ouvrage:

No. 55. **Berceuse** (Cherokee). Th. Baker.



VI.

Après avoir reproduit un si grand nombre de spécimens de la musique indienne, il me sera permis, sans tomber dans le travers d'édifier des théories et de formuler prématurément des lois, de chercher à dégager de cet ensemble quelques observations générales.

Cette musique de peuples sauvages est composée, on l'a vu, des éléments les plus simples: elle ne connaît pas d'autres ressources que celles du chant purement monodique, et ignore absolument l'harmonie telle qu'on la pratique, non seulement dans l'Europe moderne, mais encore chez les peuples de l'Extrême Orient, où les instruments ont coutume de s'unir entre eux, et avec les voix, en une polyphonie, assurément rudimentaire, mais qui pourtant est tout autre chose que la monodie pure et simple. Chez les Indiens de l'Amérique du Nord, le chant n'a pas d'autre accompagnement que celui des instruments rythmiques sans intonation fixe. Qu'un sentiment harmonique plus ou moins déterminé s'en dégage pour nous occidentaux, muris par la cul-

ture de tant de siècles, rien n'est moins étonnant: il est tout naturel que des chants construits sur une échelle généralement très simple appellent a notre esprit les accords, également simples, qui contiennent leurs notes successives; cela même est si évident que ce me semble à peine mériter d'être dit, et je ne fais cette observation que pour répondre aux préoccupations d'observateurs superficiels auxquels j'ai eu déjà à faire allusion. Mais il importe d'ajouter que, cette harmonie, que nous trouvons latente dans les chants des sauvages, ceux-ci n'en ont pas le moindre soupçon. L'on objectera qu'ils ont le sentiment d'une tonalité facile à définir: cela est vrai; mais tonalité et harmonie, tout en ayant entre elles des rapports étroits, ne sont pourtant pas la même chose; car, s'il est vrai qu'il ne peut exister harmonie sans tonalité, il est non moins certain qu'il peut y avoir tonalité sans harmonie.

Cette tonalité se dégage de la constitution des échelles et de l'usage qui en est fait. C'est là le grand intérêt qu'offre pour nous l'étude de cette musique de l'autre monde.

On a pu l'apercevoir au cours des lectures précédentes sans qu'il fût nécessaire d'en faire l'observation: ces chants, quelle qu'en soit l'étendue, sont presque tous construits sur une échelle incomplète, c'est-à-dire — l'échelle musicale type étant l'octave de sept degrés (cinq tons et deux demi-tons, diversement disposés selon le mode) — sur une échelle comprenant moins de sept degrés à l'octave, ces degrés étant d'ailleurs pris parmi ceux de l'échelle complète.

Il y a d'abord des chants d'une seule note. Et ce ne sont pas les moins caractéristiques de la musique indienne. On n'en a pas lu dans les transcriptions ci-dessus: c'est qu'il n'eût pas été très intéressant de fixer une seule note sur la portée de cinq lignes; il suffisait de spécifier que les Indiens chantent des chants d'une seule note; c'est ce que je m'étais réservé de dire ici. Aussi bien, ne trouverions-nous pas quelques traces de ce cas dans nos notations mêmes? Reportons-nous d'abord au no. 5, une danse des Hurons que j'ai entendue et notée au Canada. La note *sol* y est entonnée d'abord et répétée plusieurs fois de suite dans un mouvement de plus en plus rapide, et le commentaire spécifie que c'est de cette note, entendue seule d'abord, que le chant finit par se dégager: qu'il ne se dégage pas, et que la note initiale persiste à se faire entendre, nous avons un exemple du chant indien sur une seule note. — Au no. 19 sont notées deux parties, dont la première fait un chant, la seconde se composant d'une note unique périodiquement répétée: otez la première partie, il restera encore un exemple du cas proposé.

M. Th. Baker, à qui était empruntée la citation précédente, a pris la peine de noter dans sa thèse allemande (sous le no. XXXIX) plusieurs exemples de ces brèves mélopées rythmiques, particulières aux danses des Indiens (d'après *The Amer. Antiquarian* pour avril, mai et juin 1879). Sur vingt-quatre formulettes que contient cet extrait, dix sont composées d'une seule note, sur des syllabes telles que: *He ye ha la la*, — *Ho ho hoy*, etc. Les rythmes sont très simples, presque toujours en valeurs égales ou doubles.

La plupart des observateurs ont eu leur attention attirée sur les particularités de ces chants excessivement simples, toujours associés aux évolutions des danses et cérémonies indiennes. Le capitaine Franklin, dans le récit de son second voyage à la mer polaire (1823), décrit une danse des sauvages

de la Colombie britannique qui, dit-il, exécutaient des sauts en chantant la seule syllabe «tsa» indéfiniment répétée. J'ai recueilli moi-même des témoignages analogues de la bouche de plusieurs Américains (j'aurai bientôt à rapporter les paroles du plus considérable) ayant assisté au spectacle des danses figurées des sauvages, quand ceux-ci représentent par leur mimique soit le vol de l'aigle, soit la course du loup, ou la marche du guerrier rampant à la découverte de l'ennemi: tous furent d'accord pour assurer que ces évolutions sont toujours accompagnées d'un seul son guttural, qui s'anime et grandit jusqu'au cri final, son aboutissement naturel.

Aux formulettes d'une note vont succéder celles de deux: il y en a aussi, tout naturellement. Le n° 49 en est un exemple: c'est un chant de funérailles, morne et monotone. Nous en trouverons un autre dès la première citation musicale de cet écrit: le n° II des *Chans des Amériquains* reproduits d'après le P. Mersenne n'a que le deux notes *mi fa*; et, quant au rythme, si, pour nous soustraire à l'impression inaccoutumée de la notation blanche encore usitée au commencement du XVIIe siècle, nous remplaçons les blanches par des noires ou des croches (comme ont fait J. J. Rousseau et d'autres auteurs postérieurs), nous aurons une petite formule mélodique de deux sons parfaitement semblable à certaines que l'on peut entendre aujourd'hui comme formant le seul accompagnement musical des danses sauvages. M. Th. Baker, dans les notations signalées au précédent paragraphe, donne cinq de ces formulettes. Dans tous ces exemples, les deux notes se succèdent à intervalle soit de seconde, soit de tierce.

Mersenne, par le premier de ses *Chans des Amériquains*, nous offre un exemple de mélodies sur trois notes, celles-ci étant disposées par degrés conjoints (*ré mi fa*). Mais la plupart de celles que l'on a recueillies de notre temps sont par degrés disjoints, arpégeant, la plupart du temps, les notes d'un accord parfait, majeur ou mineur. Les n°s 14 (majeur), 18 et 55 (mineurs) nous en apportent des exemples, — sans parler des cas fréquents où, bien qu'une ou deux autres notes interviennent parfois au cours du développement, cet arpège est utilisé avec tant d'insistance qu'on peut le considérer comme restant la base essentielle de la mélodie.

Il y a lieu de citer enfin des chants de trois notes procédant par quartes superposées, comprenant ainsi un *ambitus* d'une septième: *sol do fa*. Voyez comme exemples les n°s 20 et 46.

Je ne parlerais pas des chants de quatre notes, qui pourraient être considérés comme appartenant au groupe important que nous allons aborder (l'échelle pentaphone dont un des degrés serait resté inutilisé sans intention dans telle ou telle mélodie) si je n'avais à m'arrêter sur un cas particulier: celui des notes se succédant par intervalles de tierces, embrassant dans l'ensemble un intervalle de septième (*la do mi sol*, l'une des notes extrêmes pouvant être répétée à l'octave). Voyez, comme spécimens de cette variété où la mélodie escalade les degrés de l'échelle en passant toujours de deux en deux, les n°s 8, 30 et 31 (sous réserve des appoggiatures écrites en grosses notes dans ces derniers).

Mais l'échelle par excellence de la musique indienne est, je viens de l'indiquer d'un mot, l'octave de cinq notes, procédant par tons et tons et demi sans demi-tons (*do ré mi sol la do*). Cette gamme est celle sur laquelle sont construites la grande majorité des mélodies citées dans ce rapport et de celles qui constituent l'ensemble du répertoire lyrique des Indiens.

Sont dans ce cas les n°s 5, 6, 9, 10, 11, 16, 17, 19, la première partie de 21 (formé en réalité de deux thèmes), 28, 32, 33, 34, 36, 38, 41, 42, 43, 45, 48, 51, 52, 53. Les n°s 27 et 35 contiennent des altérations passagères qui ne doivent peut-être pas les faire exclure. Le n° 43 ajoute en passent une note étrangère que je croirais volontiers n'être qu'une notation fautive. Peut-être d'autres encore pourraient être ajoutés à la liste, comme rentrant dans ce dernier cas: il est si facile de croire entendre une note qui a pu n'être qu'une fantaisie de chanteur, ou l'effet d'une audition trop hâtive! Bref, en nous en tenant à ce qui est écrit, nous trouvons que plus de la moitié des mélodies indiennes notées dans ce rapport appartiennent très nettement à l'échelle pentaphone.

Or, cette échelle est connue depuis longtemps pour être celle sur laquelle est construite toute la musique de l'Extrême-Orient. Par un rapprochement singulier, on avait remarqué aussi que les mélodies populaires écossaises et irlandaises la pratiquaient de même. Et voilà qu'il nous apparaît que les peuples indigènes de l'Amérique en font un usage général.

Après avoir fait une telle constatation, il sera permis sans doute d'insister sur son importance. Je ne veux pas d'ailleurs m'étendre ici sur une question dont l'examen théorique ne pourrait que m'entraîner trop loin; je dois donc me borner à énoncer ce fait expérimental: tandis qu'en Europe on a toujours considéré l'octave de sept notes (avec les altérations accidentelles plus ou moins pratiquées) comme étant le matériel sonore nécessaire à l'existence de la musique, cinq notes à l'octave suffisent à satisfaire aux besoins musicaux de tout le reste de l'univers.

Passons très rapidement sur les autres particularités qu'il nous reste à examiner: ce ne sont plus que des détails.

J'ai énuméré les mélodies, objets des précédentes citations, qui appartiennent à l'échelle pentaphone; mais il faut considérer que celles dont il avait été question d'abord doivent rentrer aussi dans cette catégorie: formées d'un, ou deux, ou trois, ou quatre sons, elles sont prises sur l'échelle pentaphone, incomplètement utilisée; leur addition relève ainsi, d'une façon notable, la proportion établie.

Il n'en reste donc plus qu'un petit nombre dont l'échelle, de plus de cinq sons, semble avoir emprunté ses éléments aux gammes européennes. Doivent-elles être considérées comme très pures? Je ne saurais le dire.

Il faut signaler d'abord le cas exceptionnel de mélodies de cinq notes dans lesquelles entre l'intervalle de demi-ton. Tel est le cas pour le n° 27, où, dès le début, les notes *ré mi bémol* se suivent l'une l'autre, et cela se reproduit à plusieurs reprises, tant au grave qu'à l'aigu (une altération passagère du *mi* par le bécarre, et la cadence inattendue sur *si bémol* d'une mélodie dont la contexture générale indiquait le ton d'*ut* nous autorisent d'ailleurs à considérer cette mélodie, si intéressante qu'elle soit, comme un exemple d'exception). Le n° 16 a pour échelle (pentaphone) *la si do mi sol*: donc, deux notes, *si do*, à intervalle de demi-ton; elles ne sont d'ailleurs jamais en rapport immédiat de succession dans la mélodie. Il en est de même pour les notes *si do* qui figurent chacune en plusieurs endroits du n° 39.

Il en est différemment dans le second thème du n° 21: celui-ci est construit, non sur l'octave à cinq notes, mais au contraire sur quatre notes se succédant par degrés conjoints (tétracorde); cette succession comprend donc nécessairement un demi-ton.

Dans le n° 15, j'ai cru pouvoir considérer l'échelle comme étant celle de trois notes: *sol si bémol ré*, malgré la présence du *mi bémol* en rapports constants avec le *ré*: c'est qu'en effet cette note me paraît être une simple broderie de la note principale, sa voisine d'un demi-ton, mise là seulement en raison du caractère expressif de la mélopée, mais en réalité absolue complètement par la note du ton.

Nous avons aussi des exemples de broderies inférieures ayant le caractère de notes sensibles (voy. n°s 29, 2me partie de 41, etc.): je crois qu'on peut les considérer au même point de vue, comme de simples ornements mélodiques.

Veut-on chercher dans ces mélodies des exemples des gammes européennes? On en trouvera quelques-uns, mais combien peu significatifs! La première mélodie que j'ai notée chez les Hurons du Canada (n° 4) a sa gamme complète de sept notes, et cette gamme est très nettement l'hypodorien antique ou premier ton du plain-chant, avec sixte mineure (gamme mineure sans note sensible). Le n° 5, qui n'a que ses cinq notes, les dispose de manière à en former un exemple de premier ton grégorien (avec sixte majeure). Le n° 7, de six notes (il manque le septième degré) est encore un exemple d'hypodorien ou éolien. Quelques autres notations prises à la même source (par exemple le n° 12) nous fourniraient des observations analogues. Je ne parle pas du n° 13, cantique d'origine certainement française.

Mais si nous considérons que toutes ces mélodies proviennent du Canada, où les sauvages, évangélisés depuis trois siècles, ont subi l'influence profonde du chant de la liturgie catholique, l'on sera, je pense, autorisé à conclure que cette influence s'est fait sentir jusque sur leurs propres chants; on le pourra dire d'autant plus surement que nous n'avons retrouvé les mêmes particularités dans aucune autre partie de l'Amérique.

Est-il indispensable de qualifier hypophrygienne la mélodie d'amour n° 50? Il est vrai qu'ayant *ut* pour tonique, et la tierce majeure *mi* étant touchée une fois (une seule, et de façon si rapide qu'elle en devient incertaine), elle a son septième degré *si* altéré par le bémol: le mode grec a donc tous les droits de la reconnaître parmi les siens. Mais quand nous remarquons que la croche *mi* de la première mesure pourrait bien être un *ré*, que cela même est probable, il nous apparaît que la mélodie n'est encore, en réalité, qu'un spécimen de la gamme à cinq sons: est-ce donc la peine de l'affubler d'un nom grec?

De même l'air de flûte n° 54, en *si bémol*, comporte dans son échelle un *mi bécarre* qui pourrait en faire un type d'aulodie hypolydienne. Mais quand je songe aux incertitudes de l'accord des flûtes des Indiens Omaha, desquels il provient, je reste sceptique, et crois pouvoir assez me défier de la fidélité de cette intonation pour devoir lui refuser le prestige de cette dénomination subtile.

Quant au majeur — c'est-à-dire l'octave complète formée par la succession de 2 tons, un demi ton, 3 tons et un demi-ton — nous n'en avons pas trouvé un seul exemple (je laisse bien entendu de côté le chant iroquois moderne et imité des chansons européennes inscrit sous le n° 3). Est-ce à dire que le sentiment du majeur, échelle type de toute musique, soit étranger à la nature indienne? Point du tout: l'on peut dire au contraire que le plus grand nombre des chants cités sont des majeurs incomplets. Certes, le sentiment de la tonalité s'affirme moins nettement avec ces gammes de quel-

ques notes et ces chants dénués d'harmonie que dans les productions de l'art européen: il n'en existe pas moins, et de façon certaine et nécessaire, ici comme partout ailleurs parmi les hommes. On ne peut, en effet, concevoir l'idée de musique sans celle de tonalité, c'est-à-dire de rattachement des sons d'un morceau de musique à une note fondamentale ou tonique et à sa quinte ou dominante. Assurément la tonalité est plus vague dans les chants des sauvages: ils laissent parfois certains flottements, certaines oscillations passagères entre deux ou trois toniques; mais ces hésitations ne vont aucunement à l'encontre du principe.

A la vérité, il ne faudrait pas appliquer toujours à ces chants primitifs et incomplets les règles de notre musique, souvent artificielles, ou bien issues de l'usage de l'harmonie. C'est ainsi qu'on se tromperait souvent si l'on prenait pour indication de la tonalité des mélodies indiennes leurs finales. Il s'en faut de beaucoup, dans les chants populaires, surtout hors d'Europe, que la finale mélodique soit nécessairement la tonique. La dominante, en particulier, joue fréquemment le rôle de finale dans la musique orientale: il en était déjà ainsi dans la musique grecque antique. D'autres degrés peuvent aussi avoir cette place.

Je ne pourrais mieux préciser ces observations qu'en établissant un tableau sommaire des tonalités des mélodies indiennes précédemment notées, en tenant compte de ce triple élément: mode, tonique, finale.

Pour modes, je n'en veux ici admettre que deux, le majeur et le mineur, caractérisés par l'indice le plus simple, c'est-à-dire l'état de la tierce, soit majeure soit mineure par rapport à la tonique; pour les autres notes modales, l'une au moins est nécessairement absente de ces gammes incomplètes.

La tonique est indiquée par le nom de sa note, à la suite de chaque numéro, en conformité avec les notations adoptées.

Majeur concluant sur la tonique. — N°s 3 (tonique *sol*), 8 (*sol*), 11 (*sol*), 14 (*sol*), 19 (*fa*), 20 (*sol*), 28 (*ut*), 30 (*sol*), 31 (*fa*), 37 (*ut*), 39 (*ut*), 41, 2me partie (*ré*) et 3me partie (*sol*), 42 (*ut*), 43 (2 parties se succédant par quinte descendante, la première en *fa*, la seconde en *si bémol*), 45 (*fa*), 48 (*ut*). Total: 17.

Majeur concluant sur la dominante. — N°s 6 (tonique *si bémol*), 10 (*sol*), 17 (*ut*), 32 (*ut*), 35 (*ut*), 38 (*sol*), 41, 1re partie (*sol*), 44 (*fa*), 46 (*ut*), 47 (*ut*), 51 (*si bémol*), 52 (*si bémol*), 53 (*si bémol*). Total: 13.

Aucune des mélodies en mode majeur notées ci-dessus n'a pour finale une note autre que la tonique ou que la dominante.

Mineur concluant sur la tonique. — N°s 4 (tonique *sol*), 5 (*sol*), 7 (*mi*), 9 (*la*), 12 (*la*), 13 (*la*), 16 (*la*), 18 (*la*), 21 (*la*), 29 (*mi*), 33 (*ré*), 36 (*fa*), 49 (*sol*), 55 (*la*). Total: 14.

Aucune des mélodies en mode mineur n'a pour finale la dominante. Le n° 15 (tonique *sol*) s'achève sur la tierce mineure *si bémol*; le n° 27 (tonique *ut*) que nous avons déjà présente comme un cas exceptionnel, a pour finale inattendue la note un degré au-dessous de la tonique (*si bémol*) et le n° 32 (tonique *sol*) s'achève sur la tierce au-dessous de la tonique (*mi bémol*, tonique à son tour d'un des tons relatifs de *sol mineur*). Pour ces cas exceptionnels, rentrant pourtant dans le mode mineur, total: 3.

J'ai dit que certaines mélodies pouvaient laisser quelque hésitation quant à la détermination de la tonique. Au fond, elles sont rares.

Signalons comme telles les n^os^:

17, que j'ai désigné comme appartenant au ton *d'ut majeur* avec finale sur la dominante, et qu'on pourrait prendre comme un véritable *sol majeur*, le *ré* (dominante de ce dernier) ayant presque autant d'importance dans la mélodie que l'*ut* (tonique dans la première hypothèse);

28, où l'*ut*, que je désigne comme tonique, ne s'impose véritablement qu'à la fin, tous les autres membres de phrase concluant sur *ré*, tandis que leur point de départ habituel est l'*ut* aigu; de sorte que l'*ambitus* général de la mélodie est compris dans un intervalle de septième constitué par deux quartes superposées (tétracordes conjoints), cas intéressant, et qui mérite d'autant mieux d'être signalé que la mélodie ainsi construite, si l'on élimine la dernière note, devient un exemple (très rare) de l'antique mode phrygien;

33, qui semble commencer en *la* mineur; pourtant la place importante tenue par le *ré*, cela même dès la première mesure, ne laisse pas douter que cette note soit tonique; mais ce n'est que peu à peu que cette impression se précise;

39, même cas, dans la modalité majeure: on croit d'abord être en *sol*; puis le sentiment tonal se fixe bientôt sur la quinte inférieure *ut*;

43, là, la succession des tons par quinte descendante est encore la même, mais parfaitement nette, puisqu'il s'agit d'une simple reprise d'une mélodie répétée à la quinte inférieure; il n'y a donc pas un ton unique, mais deux tons, d'abord *fa*, puis *si bémol*.

L'ensemble de ces observations établit de la façon la plus certaine que, malgré les différences extérieures, le principe de la musique et ses applications essentielles sont identiques chez les Indiens d'Amérique et chez les Européens. Même les anomalies signalées n'ont rien pour nous troubler: elles sont intéressantes comme caractéristiques de l'esprit et de l'art indien, mais ne contredisent en rien notre propre manière de sentir, et nous les avons expliquées très facilement par l'usage de nos propres règles. C'est donc une confirmation nouvelle que j'apporte ici de cette vérité que la musique n'est point un art basé sur l'arbitraire, mais que ses principes fondamentaux sont immuables, et parfaitement semblables dans tout l'ensemble de l'humanité.

VII.

J'en aurai fini avec cet examen général de la musique indienne quand je l'aurai complété par les derniers détails recueillis au cours de mon enquête.

Je ne crois pas qu'il soit nécessaire de reproduire tous les témoignages de personnes qui, ayant eu l'occasion d'observer la vie des Indiens et d'entendre leurs chants, ont bien voulu m'en communiquer leurs impressions: la plupart sont conformes aux indications précédemment données, et les corroborent sans y ajouter rien. Voici pourtant encore quelques observations qu'il importe de mentionner.

A Sewichley, près de Pittsburgh, j'eus l'occasion de voir M. Arthur Nevin, jeune compositeur dont les études techniques furent faites en Europe, mais qui a si fort à cœur d'affirmer ses origines américaines que, pour connaître à fond la musique indigène et pouvoir s'en inspirer, il n'a pas craint de vivre pendant quelque temps de la vie des sauvages, parmi les Black-Feet (Pieds noirs), tribu résidant au nord de l'état de Montana et dans la

partie du Canada qui y confine: il a recueilli leurs chants, et emprunté à leurs légendes le sujet d'un drame musical, *Poïa*, personnage mythique qui va vers le soleil et revient au peuple pour lui enseigner l'adoration du soleil. Au moment où je le visitai, M. Nevin, ayant rassemblé tous ses matériaux documentaires, était occupé de la composition de son ouvrage, dans lequel entrent un grand nombre de thèmes de la musique indienne, et dont il a bien voulu me faire entendre quelques parties déjà écrites. Mais je sortirais de mon cadre si je parlais ici de cette musique, laquelle est du domaine de l'art et de l'avenir: je devais mentionner pourtant cette tendance nouvelle de l'esprit américain, qui, ne se contentant plus de chercher ses modèles en Europe, se préoccupe enfin de regarder autour de lui afin d'arriver à réaliser un idéal vraiment national.

J'ai lu aussi qu'un autre musicien américain, M. Frederick R. Burton, profitant d'un séjour dans l'état d'Ontario, où vit la tribu des Ojibways, assista à leurs fêtes, écouta leur musique, leur vit jouer notamment leur pièce: *Hiawatha* qui a servi de thème à Longfellow pour l'épopée qu'il a composée sous le même titre. Mais la préoccupation du musicien fut d'initier les sauvages aux pratiques de notre musique autant et plus que de nous faire connaître la leur: il imagina d'harmoniser leurs mélodies et de les leur faire chanter en chœur. Les Indiens se prêtèrent à sa tentative, et, après une première surprise, s'enthousiasmèrent pour ces arrangements, grâce auxquels ils pouvaient voir les formes de leur art primitif s'enrichir des ressources de la science moderne.

Bien que cette conception d'un art fécondé par l'échange d'éléments mutuels entre sauvages et civilisés soit toute differente de l'idée de la présente étude, je n'aurai garde d'en contester la légitimité; mais je ne dois passer que très rapidement sur ses diverses manifestations. Je me bornerai donc à mentionner l'effort d'un groupe de jeunes musiciens qui, réunis à Boston sous la direction de l'un d'eux, M. Arthur Farwell, ont fondé l'American Music Society et entrepris une publication musicale d'un genre particulier, à laquelle ils ont donné le titre de *Wa-Wan*: les pages précédentes ont expliqué le sens de ce mot indien, qui désigne une des manifestations les plus caractéristiques de la vie indigène. Le but de cette association est, après avoir fait connaître au public les chants traditionnels, de prendre ces chants mêmes pour bases du nouvel art américain. Plusieurs œuvres, de dimensions encore restreintes, ont été déjà publiées dans cet ordre d'idées; la bibliographie en donnera l'énumération (voy. Farwell, Loomis, Troyer, etc.).

Dès avant cette fondation, un des plus distingués des musiciens qu'ait produits jusqu'ici l'Amérique MacDowell (mort depuis mon séjour dans sa patrie) avait composé, pour l'orchestre, une *Indianische Suite*, dont la partition a paru en Europe.

Enfin, un Européen, venu pour quelques années en Amérique, le Tchèque Anton Dvořak, a, dans le même ordre d'idées, composé sa *Symphonie du Nouveau Monde* (*From the New World*), que nous avons entendue dernièrement en France. Mais il paraît certain que les thèmes de cette œuvre n'ont pas été empruntés à la musique des indigènes américains, dont le compositeur n'a pas fait une étude spéciale, et qu'ils évoquent simplement des impressions, plus ou moins pittoresques, mais essentiellement personnelles.

Je reviens donc à des donnés plus positives.

Les musées d'ethnographie devaient naturellement me fournir maints éléments d'observations. J'oserai dire que les musées de cette nature sont les plus intéressants que l'on puisse voir en Amérique. La plupart des autres, à peu d'exceptions près, ne contiennent guère que des copies et des moulages; ici du moins nous avons la sensation directe de la vie, ces musées étant composés essentiellement d'objets usuels chez les peuples habitants du sol américain: on y est donc à la source même pour les rassembler.

Mais la musique n'y tient qu'une faible place. Je l'ai dit: la musique des Indiens est presque exclusivement vocale, et les instruments n'y jouent qu'un rôle secondaire. Ce sont donc les mêmes objets que j'ai revus partout: au Peabody Museum de la Harvard University, à Cambridge, où sont exposées des collections de *Rattles* de diverses dimensions et chargés d'ornements multiples (plumes, étoffes de couleur), de tambours et de flûtes, provenant des Siouan, Omaha, Nebraska (plusieurs rapportés par miss Fletcher); — au musée de l'Université de Philadelphie, qui possède des flûtes des Apaches et des Sioux, les unes toutes petites, analogues au galoubet provençal, d'autres de dimensions analogues à celles des grandes flûtes de nos orchestres, montées en plomb, avec des dessins bizarres (par exemple un cheval au galop qui semble se précipiter sur l'embouchure), d'autres encore qu'on devrait à peine considérer comme des instruments de musique: de simples sifflets (Apaches) formés d'os de dindons recouverts de tresses de couleurs variées; puis des tambours des Apaches, d'autres des Indiens de l'Alaska, à section carrée, la peau couverte de peintures représentant des oiseaux; et encore des *rattles* de l'Alaska, remplis de coquillages ou d'osselets, recouverts de sculptures enluminées, ou disposés dans des formes singulières, pour représenter des oiseaux, des homards, etc. — Le Metropolitan Museum of Art ainsi que l'American Museum of Natural History de New-York, le National Museum de Washington, m'ont permis de revoir d'autres variétés des mêmes objets.

Mais je dois une mention particulière au Peabody Museum de la Yale University, à New-Haven, dont le conservateur, M. George Grand Mac Curdy, secrétaire de l'American Anthropological Association, était, le jour de ma visite (qu'il facilita avec la plus parfaite obligeance) occupé au classement d'objets indiens d'une valeur toute particulière, car ce sont des objets anciens, de l'époque précolombienne, découverts il y a une trentaine d'années, par l'explorateur McNeil, dans des tombeaux de la province de Chiriqui, au Panama, près de la côte du Pacifique. Cette collection est particulièrement riche en vases et autres objets en terre cuite peinte, au nombre desquels se trouvent, comme spécimens d'instruments de musique, des espèces de sifflets ayant la forme d'animaux, d'aspect généralement comique, avec l'embouchure au bout d'une patte, ou de la queue, et le ventre percé de deux trous: les notes produites sont généralement accordées soit par deux tons successifs (*do ré mi*), soit par un ton suivi d'un ton et demi (*do ré fa*). Certains vases funéraires ont les pieds creux, et dans l'intérieur sont placés des grelots qui, agités, résonnent à la manière du *rattle* si répandu chez les indigènes d'Amérique. Il m'a paru opportun de signaler cette collection, encore inconnue du public, et aussi intéressante par son ancienneté (qui en fait une rareté peut-être unique) que par la nature des objets qu'elle contient.

De même qu'aux musées, je dois beaucoup à certaines bibliothèques, et

surtout à leurs bibliothécaires, dont j'ai su apprécier l'obligeance confraternelle. J'en citerai particulièrement deux: à Montréal, The Fraser Institute, dont le bibliothécaire, M. P. B. de Crèvecœur, a dépouillé à mon intention quelques-unes des anciennes relations de voyages dont il a été fait usage au commencement de ce rapport; à Washington, la magnifique Library of Congress, dont le chef du département de musique, M. Sonneck, aussi parfaitement éclairé sur le présent et le passé de l'art euopéen que sur celui de l'Amérique, a voulu mettre à mon service toutes ses lumières, et rassemblé pour moi tout ce qui a été publié en Amérique sur la musique indienne et la musique nègre: il a été fait et sera encore fait bon usage de ses communications tout le long de ce rapport.

Enfin je ne dois pas quitter Washington sans avoir rapporté les paroles les plus considérables qu'il me fut donné de recueillir au cours de ma mission en Amérique: celles de M. le Président Rosewelt.

Ayant été admis à l'honneur de parler devant lui, à la White House, de nos chansons populaires françaises, et de lui en faire entendre quelques-unes, j'eus la rare bonne fortune de l'entendre me faire part à son tour de ses propres observations sur la musique et les chants des peuples de l'Amérique.

Après avoir appelé mon attention sur l'intérêt des travaux de miss Curtis, dont il avait eu la première communication, il me cita d'abord une chanson de guerre qu'il avait eu l'occasion d'entendre chanter par les Indiens d'une tribu de l'ouest. Les paroles signifiaient: «Le matin est venu, les loups se sont rassasiés», et cela répétait sans cesse sur un rythme rapide, saccadé (ces chants sur une seule note dont il a été fait mention), s'animant progressivement jusqu'au moment où le danseur, tournoyant sur lui-même en chantant, finit par tomber d'épuisement.

Ces sauvages, féroces au combat, ont, continua le Président, une nature toute familiale. Ils aiment à chanter des chansons sentimentales, qui ne tont pas toujours des chants d'amour, mais s'adressent, plutôt qu'à l'amante, à la mère, parfois à l'enfant. Les paroles en sont ordinairement très prosaïques.

Chez les nègres, habitants des Etats du sud, l'instinct de la musique est très développé. On les entend souvent improviser, dialoguer en chantant. Le Président rapporte un exemple dont il fut témoin: un nègre travaillait dans un champ; un autre passe, ils se saluent, s'apostrophent; mais est-ce une simple conversation qui s'engage entre eux? Point du tout: le premier a commencé à parler sur une intonation musicale; le second la saisit au vol, et répond du même ton: le dialogue des nègres est devenu un duo!

S'écartant des frontières des Etats-Unis, mais évoquant des souvenirs qui lui sont chers, M. Rosewelt cita une chanson enfantine, d'origine hollandaise, qui semble avoir été le chant qui lui procura la première impression musicale de sa vie: et quand le Président Krüger vint le visiter, ces deux chefs d'états, préoccupés de si graves intérêts, mais se remémorant leur commune origine, se mirent à se chanter l'un à l'autre le vieil air hollandais!

Il me parla enfin des chansons des soldats japonais, ces «terribles guerriers» qui, lorsque la bataille est finie, se reposent et s'isolent en se chantant pour eux-mêmes des chansons pleines de «sentimentalité».

Telles sont, sommairement rapportées, les observations que le Président de la grande République voulut bien communiquer au musicien français. Elles témoignent de l'importance qu'il a su reconnaître au chant populaire dans la vie des nations.

Et ce n'est pas tout. A quelques jours de là, il prononça des paroles qui furent rendues publiques, et attestent que les idées échangées au cours de cet entretien avaient laissé en lui des traces durables. Recevant une délégation d'étudiants nègres de l'Institut de Manassas, présentés par leur directeur, M. Booker T. Washington, il les écouta d'abord exécuter pour lui quelques chants, puis, prenant à son tour la parole, il dit:

«L'autre jour, un Français qui s'intéresse particulièrement aux chants populaires et à la musique des peuples autres que ceux de l'ancien monde est venu ici, et il lui arriva de me dire incidemment qu'autant qu'il le pouvait voir il n'y avait que deux possibilités de développement pour la musique américaine et le chant américain, et que ces écoles nouvelles sortiraient, l'une du peuple de couleur, l'autre des peuples indiens qui disparaissent, spécialement ceux du Sud-ouest. Je desire que vous vous rendiez compte de l'importance et de la dignité de vos travaux en musique, du développement de la musique et du chant parmi vous, étudiants. J'ai le sentiment qu'il y a beaucoup de chances pour que, graduellement, de l'aptitude de notre race pour la mélodie, il sorte et se développe une école de musique américaine, et c'est de vous que cela doit provenir. D'autres choses devront être ajoutées, mais c'est là ce qui doit rester à la base.»

Je ne pouvais rêver une plus belle transition pour passer à ce qui doit former la dernière partie de ce travail: la musique des nègres. Pourtant, je me permettrai de dire au passage que je ne suis pas certain d'avoir affirmé avec tant d'assurance toutes les idées qu'a bien voulu m'attribuer M. le Président Rosewelt: il est probable que je me serai laissé entraîner à énoncer sur un ton trop absolu ce qui, dans ma pensée, aurait dû rester à l'état de simple hypothèse. Je n'ai, en effet, aucune prétention à deviner l'avenir, et c'eut été vouloir le faire que de prédire quelle direction suivra plus tard la musique américaine, et si elle devra procéder de celle des Indiens, ou des nègres, ou tout simplement développer à sa manière les éléments de la musique européenne. Cette dernière éventualité est tout aussi plausible. L'idée d'un art national basé sur le chant populaire est, certes, des plus séduisantes. La Russie en a donné naguère la plus remarquable réalisation. Son exemple peut-il être applicable à l'Amérique? La situation des deux pays est si différente que je n'oserais le dire. Les maîtres de la moderne école russe, si raffinée que soit leur culture, n'en sont pas moins sortis du peuple russe. En Amérique, les blancs, seuls représentants possibles de la civilisation dans l'avenir comme dans le présent, sont venus d'Europe: ils n'ont aucun rapport de race, ni avec les Indiens autochtones, ni avec les nègres exportés d'Afrique. Donc, tandis que la Russie, en constituant un art national, n'a fait que prononcer une évolution naturelle, les Américains, en cherchant à s'inspirer du génie de peuples qui leur sont parfaitement étrangers, pourraient, cela est à craindre, n'aboutir qu'à produire un art tout artificiel.

Mais, je le répète: ces considérations, auxquelles m'obligent à revenir sans cesse les préoccupations des Américains d'aujourd'hui, sont de celles dont l'avenir seul pourra dire le bien fondé, et d'autre part ce n'est pas là mon sujet. J'y reviens définitivement.

VIII.

Les nègres n'ont pas assurément dans la population de l'Amérique du Nord, une importance ethnique équivalente à celle des Indiens. Cependant ils ont apporté de l'autre continent d'où ils ont été amenés une nature et

un fond d'esprit les distinguant autant de la race blanche que de la race jaune, et ils ne laissent pas de constituer une race à part sur le sol américain. Ils ont perdu, il est vrai, tout souvenir de leur passé africain: ils ont, notamment, oublié de langage que parlaient leurs ancêtres, et adopté, sans nul esprit de retour, la langue des pays où ils sont fixés. C'est donc en anglais et en français que nous allons entendre chanter les nègres, citoyens des Etats-Unis d'Amérique: cela seul suffit à montrer la différence fondamentale, au point de vue ethnographique, de leur lyrique avec celle des Indiens.

L'on peut induire de ces particularités que, pas plus que de la langue, ils n'ont rien retenu de la musique que chantaient leurs ancêtres de l'autre côté de l'océan. La comparaison des chants qui constituent leur répertoire actuel avec ceux qu'on a pu recueillir dans les diverses régions africaines dont ils proviennent atteste que leur acclimatation est parfaite, et que rien n'a subsisté en eux des formes favorites en leur ancienne patrie.

Le chant des nègres américains n'est donc plus un chant de sauvages. Il s'est transformé au contact de la civilisation, et ne se rattache pas à des traditions lointaines. Ce n'est pourtant, il faut le redire, pas plus la musique des blancs que celle des nègres restés en Afrique, et l'assimilation n'est pas si complète qu'ils ne se soient façonné une nouvelle nature, laquelle transparaît dans toutes les manifestations de leur esprit, et particulièrement dans leurs chants.

Leurs aptitudes musicales sont universellement reconnues. Elles se révèlent des façons les plus diverses. On a vu quelle importance la musique a dans l'enseignement de leurs écoles, et quelles espérances d'avenir en ont conçues les hommes qui s'intéressent le plus résolument à leur émancipation définitive. En attendant qu'un nouvel art se développe à la suite de ces efforts, l'on peut voir déjà les nègres, sans élever encore leurs prétentions au-dessus de ce que l'on pourrait appeler la musique de consommation courante, prendre une certaine place dans la vie musicale de l'Amérique. Ils se réunissent en des groupements qui viennent chanter en public: leurs voix sont généralement étendues et fortes, non sans accent, mais avec un timbre guttural, et une certaine mollesse qui les empêche de s'assouplir comme on le désirerait parfois. On a composé pour eux des chansons dont quelques-unes se sont répandues par toute l'Amérique. D'autres forment de petits orchestres d'instruments, généralement à cordes pincées, parmi lesquels se place au premier rang le *banjo*, variété du luth ou de la guitare, avec un long manche et une caisse de résonnance de forme circulaire, formée principalement d'une peau tendue. Ils jouent ainsi un rôle analogue à celui des tziganes en Europe. Verront-ils surgir de parmi eux quelque Liszt pour répandre par le monde des œuvres analogues à ce cycle de rapsodies qu'on a pu qualifier, non sans raison, d'épopée tzigane? Cela n'est point impossible. On cite déjà un jeune musicien nègre, M. S. Coleridge-Taylor, qui, à la vérité élevé aux écoles européenes, s'est fait honneur de tenter cette noble tâche; et je connais de lui un cahier de *Twenty-four Negro Melodies* transcribed for the piano, op. 59, with a Preface by Booker T. Washington (Boston, Oliver Ditson) qui contient, non de simples transcriptions, comme l'indique trop modestement le titre, mais de véritables compositions personnelles, aussi intéressantes par l'art avec lequel elles sont traitées que par l'utilisation des matériaux qui leur ont servi de base.

Dans leurs temples, les nègres chantent ensemble leurs cantiques, non seulement avec la ferveur qu'ils mettent à toutes les manifestations de leur foi, mais avec une rectitude qui semble être chez eux un don inné. Dans les groupes détachés de l'ensemble des fidèles, qui forment ce que nous appelonsen France la «maîtrise», il n'y a pas de chef pour battre la mesure: or j'ai admiré plus d'une fois l'ensemble vraiment remarquable avec lequel sont exécutées les attaques, aussi bien que tout le développement des chœurs.

Mais c'est aux manifestations de l'esprit populaire que nous devons surtout regarder. A cet égard, les nègres vont nous offrir d'abondants sujets d'observations. Chez eux, en effet, le chant est associé à toutes les manifestations de la vie. C'est d'abord le chant religieux. Nous venons de l'entrevoir dans leurs églises des grandes villes: mais c'est en d'autres lieux, bien plus éloignés des centres de civilisation, qu'il faut l'aller chercher pour le connaître sous son aspect le plus singulier. A des époques déterminées, dans les contrées à demi-sauvages de certains états du sud, les nègres d'une même confession conviennent de se réunir en des Camp-meetings, où ils se rencontrent par milliers, et célèbrent en commun des cérémonies religieuses, la nuit, sous le ciel. Là, leur ardeur va s'exaltant jusqu'à la furie! Parfois, dans le grand silence de la prière, on entend s'élever de la foule une voix isolée, anonyme: c'est un des fidèles qui, sous l'action d'une inspiration subite, entonne une mélopée jaillissant du fond de son être. Son chant prend peu à peu une forme saisissable: quelques voix voisines, sympathiques, lui répondent et s'unissent à lui; peu à peu le nombre des chanteurs augmente; la foule s'y joint d'un élan unanime, les milliers de voix répétant la strophe qu'une voix isolée improvisa naguère; et, surexcités peu à peu sous l'influence du sentiment collectif, les voilà qui s'agitent, trépignent, marquent la cadence en frappant les mains l'une contre l'autre, puis, n'y pouvant plus tenir, battent le sol de leurs pieds, de telle sorte que l'assemblée religieuse est transformée en une danse immense et frénétique!

Je n'ai pas, je dois l'avouer, assisté à ce spectacle; mais j'en ai lu et entendu de si nombreuses descriptions que je ne puis me défendre de les tenir pour véridiques.

Multiples sont d'ailleurs ces témoignages des manifestations du fanatisme nègre; et ils spécifient que la musique y intervient toujours. Un autre voyageur français, M. Jules Huré, a récemment rendu compte d'une scène de funérailles à laquelle il assista dans une plantation de cannes à sucre de la Louisiane: le tableau qu'il en trace laisse loin en arrière, pour la vivacité des traits observés, celui de Mérimée décrivant et notant, dans *Colomba*, le vocero des femmes corses (il est vrai que celui-ci conserve, malgré tout, plus d'harmonie). Au milieu des sanglots, des clameurs, de véritables scènes de folie, «tout à coup, dit notre auteur, une voix splendide de femme s'éleva près de nous, une voix de cuivre pur, une voix de contralto pénétrante et claire, dominant toutes les autres. C'est une jeune nègresse, d'une grande beauté, qui prie pour les défuntes. Elle dit, sur un ton de mélopée, ses adieux aux mortes et ses prières au ciel . . .»

Ce serait donc, assurent tous ceux qui ont fait une étude spéciale de cette question, de ces milieux surchauffés des assemblées religieuses que serait sortie l'inspiration de la plupart des chants qui constituent le plus clair du répertoire du chant populaire nègre. Car ils les mettent à toute occasion. Les nègres, comme tous les peuples de culture inférieure, accompagnent par

le chant leurs travaux manuels. On cite notamment leurs «chants du maïs», qui, dans la saison des récoltes, sont chantés par les travailleurs réunis pour activer l'épluchage: l'efficacité en est si bien reconnue que les propriétaires de plantations recherchent et paient plus cher les nègres chanteurs capables de mener le chœur pendant le travail. Mais ces chants mêmes n'ont pas un caractère propre: ce sont encore des cantiques. Et il en est encore de même pour ceux que les nègres chantent dans le simple but de se distraire, au repos, dans leurs cabanes, dans leurs réunions de famille, même à la danse: au reste, cette dernière utilisation ne saurait nous surprendre, quand nous avons vu leurs assemblées religieuses, sous l'influence de ces chants mêmes, dégénérer en des danses échevelées! Ils dansent, mais il faut que le chant sanctifie leur acte! Ils n'auraient garde d'y mêler des éléments profanes! Même on explique par cette crainte superstitieuse leur oubli absolu des souvenirs de leur origine africaine: ils se croiraient damnés s'ils redisaient des chants dont la provenance païenne est à leurs yeux un péché originel et irrémissible.

Ce répertoire de chants des fêtes religieuses, des plantations et des cabanes, a été recueilli et publié, à partir de l'époque de l'émancipation des nègres, en des livres qui, nous pouvons le croire, le contiennent à peu près tout entier. Ces livres n'ont pas le caractère de publications scientifiques, comme ceux que j'ai eus à dépouiller dans la partie de ce rapport relative à la musique des Indiens: la différence provient, on le comprend de reste, de la diversité de vie des races; les recueils de chants indiens sont des publications faites par des blancs (non pour les Indiens eux-mêmes) dans un but d'étude; les livres de chants nègres, au contraire, sont bel et bien faits pour les nègres: ce sont choses vivantes, tandis que les chants indiens sont morts, ou peu s'en faut. Nous pouvons donc accorder autant de créance aux uns qu'aux autres, chacun présentant des caractères différents, mais égaux, d'authenticité.

Voici donc, énumérés chronologiquement, les titres des principaux livres de chant nègre. Il n'est question ici que des recueils avec paroles anglaises: les chansons se rattachant à des traditions françaises seront étudiées plus tard.

Jubilee and Plantation Songs (Boston, Oliver Ditson Company). Ce recueil, qui n'est pas daté, et dont il a été fait des éditions postérieures, a dû être publié pour la première fois vers le milieu du XIXe siècle.

Slave Songs of the United States, préface signée W. F. Allen, Ch. Pickard Ware, Lucy McKim Garrison (New-York, A. Simpson & Co. 1867). Cet important recueil, composé pour la plus grande partie de chants en anglais, est terminé par une dizaine de chansons françaises de la Louisiane.

Jubilee Songs as sung by the Jubilee Singers, compiled by Theodore F. Seward and Geo. L. White (New-York, Biglow & Main). Première préface datée de 1872; éditions postérieures.

Cabin and Plantation Songs as sung by the Hampton Students, arranged by Thomas Fenner and Frederic G. Rathbun (New-York, G. P. Putnam's Sons). Préface de la première édition: 1er Janvier 1874; éditions postérieures (1891—1901). Le fond de ce répertoire est celui de l'école de Hampton (Virginie); à la suite vient une autre série de chants, provenant de l'école de Tuskegee (Alabama) fondée et dirigée par le célèbre apôtre de l'émancipation intellectuelle des nègres, M. Boker T. Washington. Quelques chants indiens, voire chinois et arabes, terminent le recueil, dont les auteurs sont les professeurs de musique de l'école dont le nom est sur le titre.

A Collection of Revival Hymns and Plantation melodies by Marshall W. Taylor (Cincinnati, 1882).

Old Plantation Hymns, William E. Barton (Lamson, Wolffe and Co. Boston, 1899). Simple brochure.

Calhoun Plantation Songs, collected and edited by Emily Hallowell (Thompson & Co. Boston). Deux cahiers. — Calhoun (Alabama), est, comme Hampton et Tuskegee cités ci-dessus, le siège d'une école nègre. — J'ai eu l'avantage de recevoir quelques communications directes de l'auteur de ce recueil miss E. Hallowell, à Philadelphie.

Je dois aussi à M. Krehbiel, de New-York, déjà cité dans la première partie de ce rapport, l'aimable communication d'un cahier de notations musicales, en partie inédites, comprenant surtout des chants nègres, soit en anglais, soit en français. A cette occasion, je dois publier ici la bibliographie des principaux articles publiés par M. Krehbiel sur ces questions d'ethnographie musicale américaine: j'en dois la communication à l'obligeance, déjà constatée, de M. O. Sonneck.

Krehbiel, H. E.	*Negro Songs, New York, Tribune*,		1895, 2 juin.
	Indian Songs,	id.	1896, 13 décembre.
	Indian dances,	id.	1897, 12 septembre.
	Negro Song	id.	1897, 27 décembre.
	Plantation soup	id.	1898, 9 janvier.

Etudes sur la musique populaire:

Indian music, 1899, 24 sept. 1 et 8 octobre.
Negro melodies, 1899, 24 avril.
Slave soup in America, 1899, 10 et 17 septembre.

J'ai mentionné déjà l'œuvre musicale écrite par M. S. Coleridge-Taylor sur des thèmes de musique nègre; je dois citer de même le travail analogue de M. A. Farwell, que nous avons vu déjà s'intéresser à la musique indienne, et qui a publié aussi un recueil harmonisé de *Folk Songs of the West and South Negro Cowboy and Spanish-Californian.*

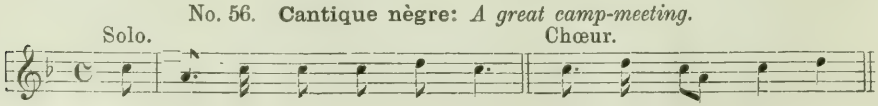
Enfin, postérieurement au voyage dont je rends compte ici, la *Rivista musicale Italiana* (Turin, 1906) a publié un article de M. F. Ferrero sur *La musica dei negri americani*, premier travail, à ma connaissance, qui ait été entrepris en Europe sur ce sujet: j'y ai retrouvé avec plaisir plusieurs des observations que j'avais faites précédemment en Amérique.

IX.

Donnons donc maintenant quelques échantillons de ces chants.

Voici d'abord un de ces chants de *Camp-meetings* qui me semble être caractéristique du chant religieux des nègres. Cela est si vrai qu'ayant eu, naguère, l'occasion d'entendre et de noter, à Paris même, des chants de nègres de Taïti, j'y trouvai des formes, un style, une harmonie, que me rappela ce cantique des nègres d'Amérique: ils seraient donc en accord parfait avec la mentalité des nègres, de quelque partie du monde qu'ils proviennent. Dans l'un comme dans l'autre cas, une seule voix entonne, et les autres répondent en chœur à plusieurs parties: je n'ai laissé ici, au chœur, que sa partie de dessus, me réservant de donner plus tard des exemples de ces harmonies nègres. Ce premier chant est tiré du recueil de Hampton, p. 50: il figure aussi, avec quelques légères variantes, dans les *Jubilee Songs*, p. 144.

No. 56. **Cantique nègre:** *A great camp-meeting.*



Solo. Chœur. Solo.

Walk to - ge-ther, childern, Don't you get weary, Oh, walk to-ge-ther childern,

Chœur.

Don't you get wea - ry, There's a great camp-meeting in the Promised Land.

Chœur (à l'unisson). Chœur (en parties).

Going to mourn and ne - ver ti - re, Mourn and ne - ver ti - re,

Mourn and ne-ver ti - re, There's a great camp meet-ing in the Promised Land.

Voici un autre hymne, que je donne avec son harmonie, en le transposant à l'aigu de façon à faire tenir les accords sur une seule portée (il se chante en chœur une quarte plus bas, en *fa*). On me l'a particulièrement signalé comme un de ceux que les nègres chantent avec le plus de ferveur. Il faut avouer cependant qu'il a peu de caractère, avec ses accords pompeux qui rappellent plutôt certaines cantates d'église italiennes qu'ils n'évoquent des idées de vie exotique et tropicale. Je le trouve noté dans les *Jubilee Songs*, p. 28; M. S. Coleridge-Taylor l'a pris pour thème d'un de ses *Negro Songs*, p. 116.

No. 57. **Hymne nègre.**

Steal a - way, steal a - way, steal a - way to Je - sus!

Steal a - way, steal a - way home I haint got long to stay here.

My Lord calls me, He calls me by the thun - der; The

trum-pet sounds it in my soul, I hain't got long to stay here.

Les deux suivants nous montreront des types d'une sorte de psalmodie dialoguée entre une voix seule, qui répète sur une même formule plus ou moins variée un certain nombre de versets successifs, et le chœur, qui ponctue en quelque sorte par ses accords la terminaison de chaque phrase. A la fin, le chœur chante, à plusieurs parties, une sorte de choral. Dans ce premier exemple, emprunté au recueil des *Hampton Students* (p. 14) et qui se trouve aussi dans les *Jubilee Songs* (p. 95), je n'ai laissé les accords qu'à la première réponse du chœur: il sera facile de les sous-entendre par la suite.

No. 58. **Psaume nègre.**

Psalmodie. Chœur.

I tell ye, breth-er-en, a mor-tal fac' Oh, yes! Oh, yes!

Suite de la psalmodie. Chœur. Reprise.

Ef ye want to get to heab'n don't neb-ber look back. Oh, yes! etc.

Chœur après le dernier verset psalmodié (en parties).

Oh, wait till I put on my robe, wait till I put on my robe,

Wait till I put on my robe, Oh, yes! Oh, yes!

Cet autre, de même genre, est tiré du recueil d'Hampton (p. 63); je le donne complet, avec toutes ses parties et son choral final, spécifiant seulement que les versets encadrés par les réponses du chœur se répètent plusieurs fois de suite, comme dans nos psaumes.

No. 59. **Psaume nègre.**

Psalmodie. Chœur.

I'm a gwine to till you bout de comin' ob de Saviour; Fare-you-well,

Psalmodie.

Fare-you-well. I'm a gwine to tell you bout de co-min' ob de Savi-our;

Chœur. Plusieurs Reprises. No. 59 bis, Chœur à la suite des versets.

Fare-you-well, Fare-you-well. In dat great git-tin-up mornin'; Fareyouwell,

Fare-you-well, In dat great git-tingup mornin'; Fare-you-well, Fareyouwell.

L'on voit par ces exemples que l'harmonie pratiquée par les nègres est chose très simple. Dans l'hymne qui commence par les mots: *Steal away*, elle consiste seulement en quelques accords parfaits, tandis que toutes les parties de la mélodie ayant un relief particulier sont chantées à l'unisson par le chœur. Dans les deux suivants, l'harmonie est réduite en premier lieu à de simples formules de cadence servant de terminaison à la psalmodie, et, dans les chorals, aux accords les plus simples. Les manquements à nos règles d'école n'y font guère défaut: l'on trouvera par exemple, entre les deux derniers accords de la seconde avant dernière mesure ci-dessus une suite de quintes entre les parties extrêmes (*mi si*, *fa do*), qui se présente avec toute la franchise que donne l'inconscience! Néanmoins, cet usage de l'harmonie, pratiquée d'ailleurs à l'imitation de la musique européenne, indique chez les nègres d'Amérique une aptitude que l'on ne retrouverait pas chez tous les civilisés. Nous savons d'autre part que les nègres d'Afrique connaissent une harmonie embryonnaire, qui est une des curiosités de leur nature inculte. Les Indiens ne nous en avaient pas tant montré: ils n'ont pas, eux, le sentiment de l'harmonie. Il a fallu qu'ils fussent tombés dans l'état d'affaiblissement de toutes leurs facultés où ils sont aujourd'hui pour consentir à se prêter aux fantaisies de quelques professeurs de musique trouvant amusant de leur faire chanter leurs vieux chants de guerre à la manière des chœurs d'orphéons! Les nègres, au contraire, chantent naturellement en accords, et cela dans des occasions bien moins solennelles que leurs cérémonies religieuses. Descendant d'Africains, ils suivent la loi de l'atavisme, — et, en même temps, leurs progrès témoignent des dispositions générales de leur race, et contribuent par de nouvelles indications à confirmer les observations, encore clairsemées, faites sur le caractère harmonique de la musique des nègres d'Afrique, qui avaient étonné beaucoup de gens.

Leur sentiment mélodique n'est pas moins remarquable. On en jugera par quelques-uns des exemples qui vont suivre. En voici un d'abord que je ne donne pas comme un type de belle forme, mais plutôt comme caractéristique de la physionomie du nègre. C'est un cantique entièrement à l'unisson; je l'emprunte aux *Jubilee Songs* (p. 25), et en donne la première reprise seulement.

No. 60. **Cantique nègre.**

Been a list-en - ing all the night long, Been a list - en - ing all the night long, Been a list-en-ing all the night long, To hear some si - ner pray.

Mais les deux qui vont suivre sont vraiment de beaux chants, d'une gravité soutenue. J'ai trouvé le premier à plusieurs sources: d'abord dans les *Jubilee Songs*, p. 9; puis dans le cahier manuscrit communiqué par M. Krehbiel; enfin je l'ai revu (sans surprise, car la citation s'imposait) dans l'article de la *Rivista musicale Italiana*.

No. 61. **Cantique nègre.**

Lent et soutenu.

No-bo-dy knows the trouble I see, Lord, No-bo-dy knows the trouble I see,

Fin.

No - bo - dy knows the trouble I see, Lord, No-bo - dy knows like Je - sus.

Bro-thers, will you pray for me, Bro-thers will you pray for me,

DC.

Bro-thers, will you pray for me And help me to drive old Sa-tan a - way.

Je dois cet autre à l'obligeante communication de M. Krehbiel. La ligne mélodique est intéressante à suivre dans ses contours, avec son début où la tonalité a peine à se dessiner, pour s'établir bientôt en *la mineur*, avec le *sol* constamment naturel; et le *fa dièze* touché à l'aigu de l'échelle finit par préciser la modalité, qui est celle du premier ton grégorien.

No. 62. **Cantique nègre.**

Come trem-ble-ing down, go shout-ing home safe in the arms of sweet

1re fois 2me fois

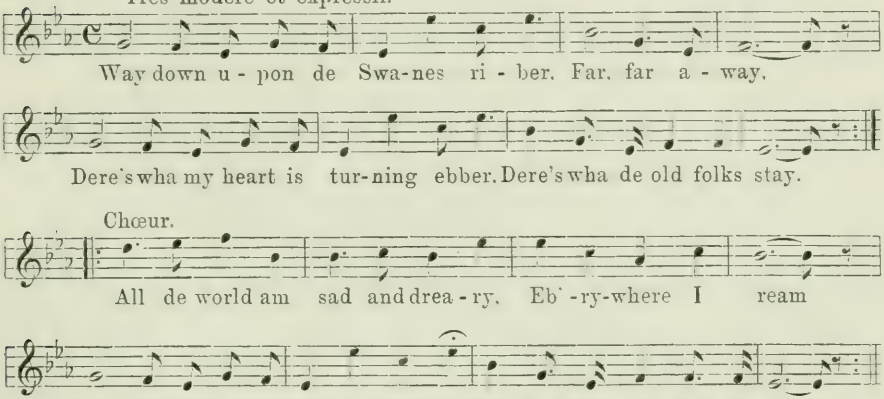
Je - sus. Come Je - sus 'twas just a - bout the break of day, King

1re fois

Je - sus stole my heart a - way. 'twas heart a - way.

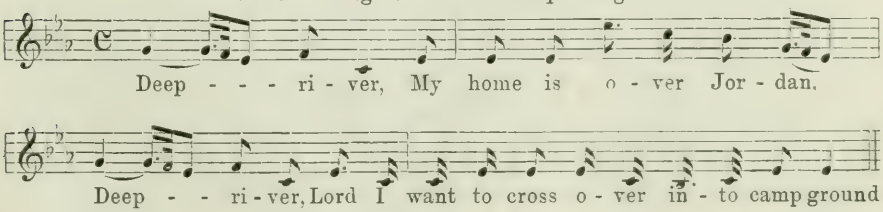
Toutes ces musiques, nous dit-on, sont composées par des nègres, et nous n'avons pas de raisons pour nous refuser à le croire. Cependant, il est de certains chants, faits pour eux, par des blancs, et qui furent assez bien réussis pour prendre une place considérable dans leur faveur. Telles sont les chansons de S. C. Foster, qui jouissent aujourd'hui encore d'une grande et légitime popularité dans toute l'Amérique aussi bien dans la population blanche que dans celle de couleur. Ce Foster vivait au temps de la guerre de Sécession; l'on a pu justement comparer son art, aux formes toutes populaires, à la littérature qui a produit une œuvre telle que *La Case de l'Oncle Tom*. Si cette étude avait un caractère d'anthologie, je ne pourrais me dispenser d'y faire figurer la touchante mélodie: *My old Kentucky Home*. A défaut de ce modèle de chant semi-populaire, j'en vais reproduire un autre, presque aussi célèbre, qui me fournira un rapprochement avec une mélodie nègre authentique:

No. 63. *Old Folks at Home*, chanson nègre de S. C. **Foster.**
Très modéré et expressif.



Or, dans les *Jubilee Songs*, p. 96, je relève le chant d'un cantique (traité dans ses *Negro Songs*, p. 50, par M. Coleridge-Taylor, qui le déclare la plus belle et la plus touchante mélodie de toute la série) dont voici la phrase initiale:

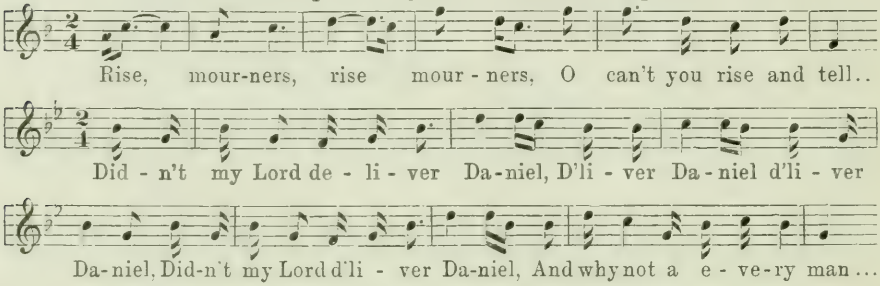
No. 64. Fragment d'un cantique nègre.



N'y a-t-il pas une évidente analogie entre les deux dessins? Et ne doit-on pas voir dans telle mélodie encore une caractéristique de la nature nègre, puisque le compositeur éclairé, travaillant pour le peuple, et le peuple inculte, ont, chacun de son côté, retrouvé les mêmes accents?

Il y a pourtant une notable différence entre ces deux variations d'un même thème. La mélodie de Foster est écrite dans un rythme coulant et naturel, un peu banal, tandis que le cantique présente des irrégularités de mouvement, qui sont ce qui le dinstingue le plus nettement. Ces irrégularités sont fréquentes dans la musique des nègres d'Amérique. Elles le sont tellement qu'on y a vu une des principales caractéristiques de sa nature, et l'on a trouvé un mot pour la définir: le *Rag time*, littéralement: «Mouvement chiffonné». Plusieurs des notations ci-dessus ont apporté des exemples de cette particularité, sans qu'il eût paru nécessaire de nous y arrêter au passage. En voici, à titre de spécimens, deux autres, que je prends dans les premières pages des *Jubilee Songs*:

No. 65. Exemples de rythmes contrariés (Rag-time).



C'est à la musique de danse que ces rythmes contrariés donnent le caractère le plus singulier. Quant aux échelles mélodiques, on a pu constater aussi, par ces premières lectures, que, en même temps que le sentiment du majeur domine dans les chants nègres, on y trouve l'usage des gammes incomplètes, à cinq notes, sur lesquelles il a été longement insisté dans l'étude relative à la musique des Indiens: je n'y reviendrai pas, me bornant à appeler l'attention sur cette constatation facile à faire.

X.

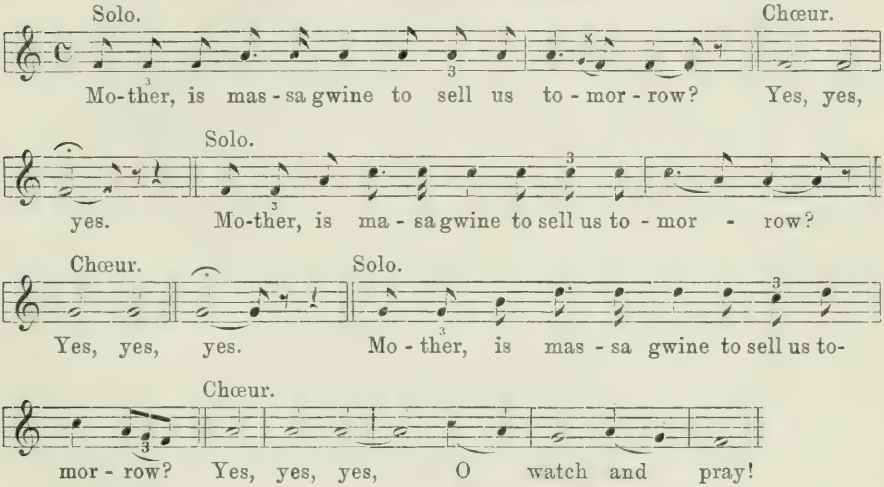
Les chants précédemment reproduits sont des cantiques: on nous avait assez dit que les nègres ne connaissent pas d'autres chants, et jusqu'ici nous avons bien voulu le croire. Quelques doutes cependant pourraient être permis. Si adonné à sa religion que soit un peuple, il est bien étonnant que les sentiments purement humains et les simples amusements de l'esprit le laissent complètement indifférents. La vérité, j'en ai acquis la conviction, est que c'est aller beaucoup trop loin que de professer une opinion si absolue. J'ai signalé la popularité de certains chants, parfaitement profanes, composés pour les nègres et exprimant leurs sentiments; cela indiquait déjà qu'ils sont capables de s'intéresser à d'autre musique et d'autres poésies que celles qu'on chante au temple. Et bien que je n'aie fait que soulever très légèrement un coin du voile qui recouvre ces mystères chantants j'ai acquis la conviction que les nègres possèdent un répertoire tout différent de celui qu'on veut nous faire croire être l'objet exclusif de leurs préférences.

Voici d'abord, dans cet ordre d'idées, une chanson dont les paroles expriment ce qu'il pouvait y avoir de plus profondément douloureux dans la situation de l'esclave d'autrefois, la séparation forcée de l'enfant et de sa mère. Lisez ce très simple dialogue:

«Mère, est-ce vrai que le maître va me vendre demain?
«— Oui, oui, oui!
«— Qu'il va me vendre en Géorgie?
«— Oui, oui, oui!
«— Adieu, mère, je dois vous quitter.
«— Oui, oui, oui!
«— Mère, ne vous chagrinez pas pour moi.
«— Non, non, non!
«— Mère, nous nous retrouverons au ciel.
«— Oui, mon enfant: veille et prie.»

Le chant est encore une de ces psalmodies sur quelques notes dont nous avons trouvé des exemples dans les chants religieux, et les réponses prêtées à la mère dans le texte sont, dans la musique, confiés à tout un chœur. J'emprunte cet exemple musical à l'article de M. Ferrero dans la *Rivista Musicale* (p. 430).

No. 66. **La vente de l'esclave.**



Enfin j'ai moi-même pu recueillir trois chansons vraiment populaires des nègres chantant en anglais (en attendant celles, beaucoup plus nombreuses, que j'ai trouvées en Louisiane avec paroles françaises). Ce sont, enfin, des chansons satiriques. L'esprit infiniment simple et naïf de ces grands enfants que sont les nègres s'y montre dans toute sa candeur!

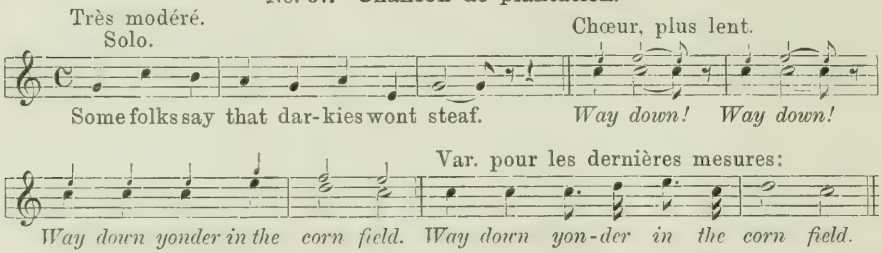
La première de ces chansons m'a été chantée et dictée dans une université de jeunes filles, Welles College, où j'ai trouvé les mœurs de la vie américaine pratiquées avec une bonhomie qu'on ne rencontre pas partout. Ces jeunes filles avaient tout un répertoire de chansons de leurs pays, qu'elles chantaient en chœur: les chansons nègres n'y étaient pas omises. Et voici la traduction des paroles d'abord, la musique ensuite, dont elles m'ont permis de prendre la notation:

«Il y a des gens qui disent que les nègres ne sont pas voleurs.
Refrain. «Bien loin, bien loin, bien loin là-bas dans les champs de blé.
«Mais j'en ai trouvé deux dans mon champ de blé,
Refrain: Bien loin, etc.

«Et puisqu'ils ont emporté mes bêches, mes pioches,
Refrain: Bien loin, etc.
«Je pense que les nègres sont tout de même voleurs,
Refrain: Bien loin, etc.»

Voici la mélodie, telle qu'elle se chante «dans les champs de blé», — le chant de la terre américaine! Le refrain, repris en chœur à plusieurs voix, suivant l'usage, est dit plus lentement: c'est un exemple de ces chants mélancoliques, que les nègres chantent au travail, unissant leurs voix justes, sonores et douces; les écrivains nous en avaient parlé, mais ce ne sont pas les recueils de cantiques qui nous les avaient fait connaître.

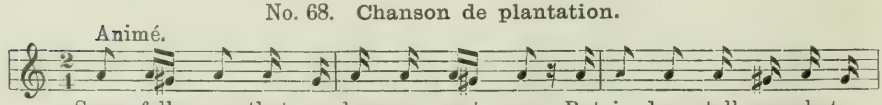
No. 67. **Chanson de plantation.**

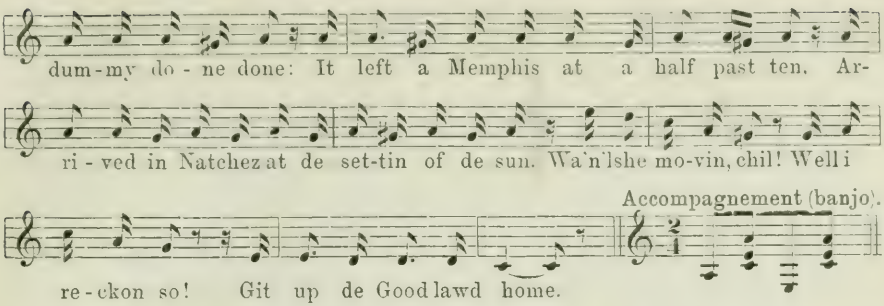


Cette autre chanson a des paroles d'un comique spécial qui, la première fois qu'il me fut expliqué, me fit, je l'avoue, rire de bon cœur. Malheureusement la traduction nécessite des explications qui lui feront perdre une partie de sa spontanéité. Il s'agit, dans cette satire nègre, où les éléments de la civilisation la plus avancée se mêlent à des idées d'une naïveté enfantine, d'un *Dummy*, mot dont la traduction littérale est «mannequin», mais qui s'applique ici à une petite machine à vapeur, faisant le service d'inspection des vois ferrées, et renommée par sa lenteur. Cette lenteur est le but des traits décochés dans la chanson nègre; — et quand au texte se mêle de nom égyptien de Memphis, désignant ici une ville de l'Etat de Tennessee, — que l'on sait en outre que la distance qui sépare cette station de celle de Natchez est peu considérable, — on est prêt à goûter toute la saveur du mélange contenu dans la chanson. Celle-ci me fut chantée à Philadelphie par une personne (miss Pattee) qui l'avait entendue elle-même en Virginie, où des nègres la chantaient dans la cour d'une maison, en s'accompagnant sur le banjo, — ou, sans accompagnement, en travaillant dans les champs de coton, ou dans les manufactures de tabac.

«Il y a des gens qui disent qu'un «mannequin» ne peut pas courir.
«Mais moi, je vous dis ce qu'un «mannequin» a fait, a fait:
«Il a quitté Memphis à dix heures et demie,
«Est arrivé à Natchez au coucher du soleil!
«Est-ce qu'il ne courait pas, enfant? Certes, je l'affirmerais.
«Amenez le bon Seigneur à la maison.»

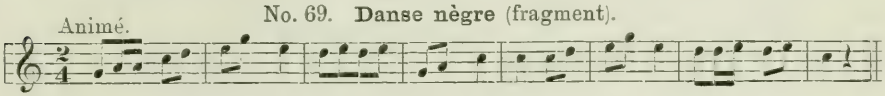
No. 68. **Chanson de plantation.**





Enfin, dans la même maison de Philadelphie où j'ai recueilli ce précieux chef-d'œuvre, un nègre m'a chanté le thème suivant d'une danse de son pays, qu'il eût, je pense, interprétée plus complètement encore s'il se fût trouvé dans un milieu plus favorable, celui des campagnes du sud. La notation suffit d'ailleurs à évoquer les sonorités d'instruments à cordes pincées accompagnant les danses nègres dans des cases qui, peut-être, furent celles de l'oncle Tom!

No. 69. **Danse nègre** (fragment).



XI.

Le résultat auquel est parvenu un étranger qui n'a fait que passer est suffisant pour indiquer qu'il y a, dans les traditions nègres, beaucoup d'inconnu encore à découvrir. Ce sera, il faut l'espérer, aux folk-loristes américains qu'incombera la tâche de pousser plus avant ces recherches, dont le résultat sera de pénétrer plus intimement le véritable esprit de la population noire. La difficulté que j'aperçois ici réside surtout dans le malentendu persistant qui empêche les blancs d'admettre cette intimité: bien qu'en contact de tous les instants, ceux-ci ne peuvent consentir à regarder comme semblables à eux les représentants d'une race, si différente en effet, naguère esclave. Cependant ils ne sont pas tellement étrangers les uns aux autres qu'ils puissent les prendre pour sujets d'une étude purement objective et désintéressée de toute préoccupation. Dans cette simple question des chants populaires, il m'est apparu que les blancs prêtent volontiers aux nègres certaines tendances, par la raison essentielle que ce sont celles qu'ils souhaitent de leur inculquer. Mais en même temps ils tiennent pour absolument négligeables, ignorent même complètement, d'autres manifestations de leur esprit qui pourtant ne sont pas les moins dignes d'intérêt, étant les plus secrètes, celles où la nature se révèle avec le plus de spontanéité.

C'est précisément l'absence de tout préjugé qui a permis au simple voyageur que j'étais de faire en quelques jours œuvre vraiment nouvelle et utile dans une contrée qui constituait d'ailleurs pour lui le milieu le plus favorable, puisque les vieilles traditions françaises y sont restées tenaces: la Louisiane. Là, les nègres ont gardé le souvenir des chants créoles survivant de l'époque où le pays était colonie française. Il est évident que ces chants sont, pour la société cultivée d'aujourd'hui, l'objet d'un souverain mépris. Je n'en ai trouvé qu'un recueil imprimé, — plus exactement un

embryon de recueil, et fort imparfait: *Creole Songs from New-Orleans in the Negro dialect*, set to music by Clara Gottschalk Peterson. Le cahier manuscrit que m'a communiqué M. Krehbiel contient quelques autres spécimens. D'autres enfin, en plus petit nombre encore, ont trouvé place dans le livre presque exclusivement anglais de *Slave songs of the United States* (1867). Et c'est tout. En quelques jours de recherches, à Nouvelle-Orléans, je suis parvenu sans peine à recueillir beaucoup plus que n'avaient fait jusqu'alors ceux qui vivent dans le pays même.

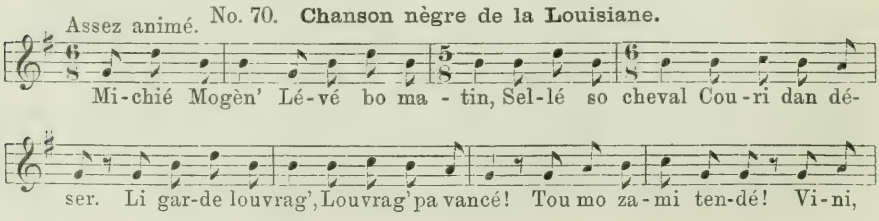
J'eus le bonne fortune, à la vérité, de me trouver dans le milieu le mieux préparé pour favoriser mon étude. M. le Professeur Alcée Fortier, de la Tulane University, en ce moment président de la Fédération de l'Alliance française en Amérique, descendant lui-même d'une des vieilles familles françaises de la Louisiane, a dès longtemps consacré une large part de son attention aux traditions du pays. Il a publié une étude intitulée: *Bits of Louisiana Folk-Lore* (Baltimore, 1888) où il donne des textes de contes populaires, de proverbes et de chansons. Ces dernières, à la vérité, sont sans musique: M. Fortier s'est, avec la plus parfaite obligeance, efforcé de me donner, en les fredonnant, l'idée de leurs cadences et leurs inflexions mélodiques. Craignant pourtant que son défaut de pratique en matière musicale ne suffit pas à me donner toute la satisfaction désirable, il a bien voulu me mettre en rapport avec des personnes parmi lesquelles je devais trouver tous les éclaircissements que je pouvais souhaiter.

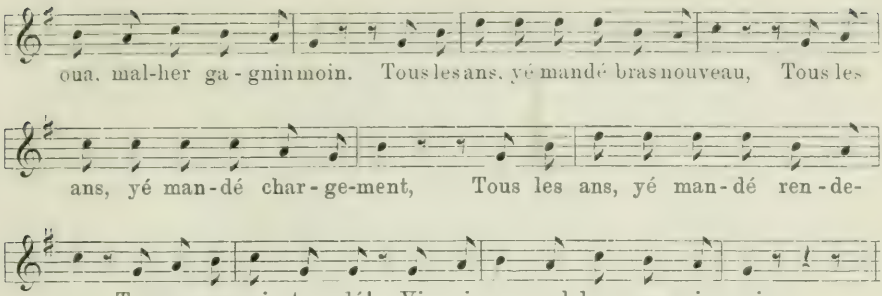
C'est ainsi qu'il me fut donné, en deux journées successives, d'entendre chanter tout le répertoire d'autrefois par une vieille nègresse, Philomène Butler, née esclave, puis, après sa libération, demeurée au service de ses anciens maîtres; et c'est dans cette famille même, en la compagnie de jeunes dames dont elle avait bercé les premiers jours, qu'eurent lieu ces auditions, aussi charmantes par l'hospitalité qu'utiles à la conservation des souvenirs louisiannais. Mesdames Wogan, Beugnot et Lejeune, qui y assistèrent, et y prirent part dans une certaine mesure (car elles connaissaient ces chansons aussi bien que la nègresse elle-même) voulurent bien, pendant que je notais la musique, m'aider pour la transcription des paroles, et m'éclairer, quand il le fallait, sur le sens de mots qui, pour être dérivées du français, s'éloignent pourtant assez souvent de la pureté de la langue pour embarrasser un Français qui venait pour la première fois sur les bords du Mississipi.

L'ensemble de ces chansons ne comportant guère d'observations générales, je ne puis mieux faire que de les transcire purement et simplement.

Voici d'abord celle qui me fut chantée par M. le Professeur Fortier, dans l'ouvrage duquel sont imprimées les paroles, avec quelques autres du même genre. Bien que M. Fortier s'excusât de l'incertitude de son intonation, nous pouvons, semble-t-il, par comparaison avec d'autres mélodies qu'on lira par la suite, tenir pour exacte la version que j'ai pu transcrire sous sa dictée.

No. 70. **Chanson nègre de la Louisiane.**



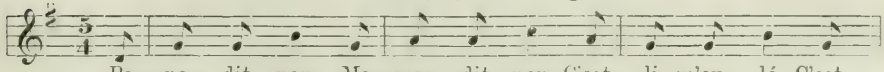


Les chansons qui vont suivre, et cette première même, sont des chansons de danse appartenant au genre éminemment populaire appelé *Coonjaï* ou *Coondjaï*. Cette danse est caractérisée par un tournoiement peu animé, avec une sorte de dandinement légèrement irrégulier, qui s'accommode très bien aux particularités du rythme musical. C'est ainsi que, dans les deux mélodies qui vont suivre, et que j'ai notées minutieusement d'après l'interprétation de la nègresse, la mesure est, très décidément, à cinq temps; j'en ai essayé plusieurs autres transcriptions rythmiques, mais aucune ne m'a paru s'adapter aussi bien que cette mesure prétendue irrégulière, plus simple pourtant qu'il ne semble: nous la voyons en effet, dans le cas qui nous occupe, entièrement formée de valeurs égales ou doubles, se succédant dans une symétrie parfaite: que peut-on souhaiter de moins compliqué? Au reste, les nègres ne semblent pas se douter qu'ils réalisent ainsi une difficulté qui semble parfois insurmontable à des musiciens des pays où règne la civilisation. Ils se bornent à faire entendre leurs successions de notes égales ou doubles, et en même temps à tournoyer avec une liberté de mouvements qui n'est pas sans mollesse, et cela a l'air de leur être tout simple.

Un mot, une fois pour toutes, sur les paroles de ces chansons nègres, et cela pour dire que, la plupart du temps, elles sont d'un prosaïsme qui justifie le dédain dans lequel on les a tenues. Sauf dans quelques cas où la satire peut, à défaut d'esprit, fournir quelques traits de mœurs, et d'autres où se peint la naïveté particulière au nègre, ces chansons ne font que dire les choses les plus vulgaires. Manger et ne rien faire y apparaissent comme l'essentiel idéal des nègres, outre certaines préoccupations mutuelles de coquetterie et de galanterie. Classons parmi les exceptions reconnues la chanson qui va suivre, qui résume assurément de la façon la plus concise la situation de la fille pressée de se marier, thème bien connu dans la chanson populaire française:

«Papa dit non, maman dit non, c'est lui que je veux, c'est lui qui me prend.
«Refrain. Un, deux, trois, Zélie, ne parle pas ainsi, ma chère!
«Samedi, l'amour; dimanche, mariés; lundi matin, enfant dans les bras. Il n'y a pas de couverture, il n'y a pas de draps, il n'y a rien; enfant dans les bras!»

No. 71. **Coonjaï, danse nègre.**



li ma pren; Pa - pa dit non, Ma-man dit non, C'est li m'ou - lé, C'est

li ma pren. Un, deux, trois, A - zé - li, pas par - lé com'

ça, ma chèr', Un, deux, trois, A - zé - li, pas par - lé com ça, ma chèr!

Sam' di l'amour, Dimanch' marié, Lun-di ma-tin, pi - ti dans bras. N'a

pas couvert', N'a pas des draps, N'a pas à rien, Pi - ti dans bras.

Cette autre est de rythme et d'allure identique à la précédente:

No. 72. **Coonjaï.**

Mo cher cou-sin, mo chèr' cou-sine, Mo lai - mé la cui - sine. Mo

Fin.

cher cou - sin, mo chèr' cou - sine, Mo lai - mé la cui - sine.

De - pi mi - lat' dans la cui - sin', Ya pas des os pou chien. Mo

DC.

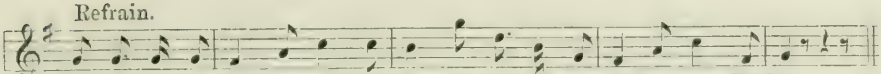
cher cou - sin, mo chèr' cou - sine, Mo lai - mé la cui - sine.

La chanson suivante, d'allure satirique, est très répandue: je l'ai trouvée dans tous les recueils que j'ai cités ci-dessus comme donnant des chansons nègres de la Louisiane. La voici d'après les *Slave Songs of the United States* (1867). Disons à ce propos que ce recueil donnait aussi la chanson précédemment reproduite: «Papa dit non», mais en transformant le *cinq temps* en une notation binaire d'une irrégularité bien plus choquante.

No. 73. **Dansé Calinda,** Coonjaï.

Michié Préval li donne in gran bal, li fait nèg' pa-yé Pou san-té in pé.

Refrain.



«Monsieur Préval donne un grand bal; il fait payer des nègres pour sauter un peu.

«Refrain. Dansez, Calinda, boumboum, boumboum.»

Voici la suite des paroles, qui forment un petit tableau de mœurs amusant:

Michié Prévallité capitaine bal,
So cocher Louis té mait' cérémonie.
Dans lequirie la y avé gran gala;
Moché choual layé té bien étonné.
Y avait des négress' bell' passé maîtresse,
Yé volé bebelle dans l'armoire mamzelle.

Traduction: «Monsieur Préval était capitaine de bal; son cocher Louis était maître de cérémonie.

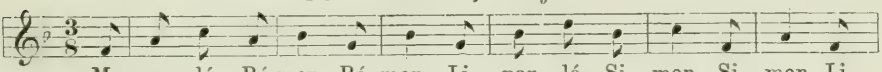
«Dans l'écurie il y avait grand gala; mon cheval était bien étonné.

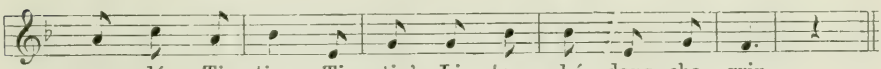
«Il y avait des nègresses belles plus que des maîtresses; elles avaient volé des dentelles dans l'armoire de mademoiselle.»

Le recueil de M. Fortier donne, avec le même refrain et dans la même forme de couplet, une autre chanson: «Michié Mazureau» qui se chante évidemment sur le même air.

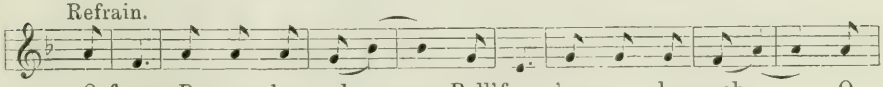
Je dois communication de la suivante à M. Krehbiel. C'est encore la même forme mélodique, avec cette particularité de plus que les mesures ternaires se succèdent trois par trois dans la première période musicale: il eut été possible de noter celle-ci à *neuf-huit*, mais non à deux temps, comme presque toutes les autres mélodies de même provenance.

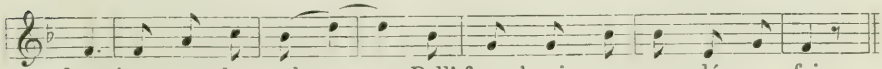
No. 74. **Rémon,** Coonjaï.





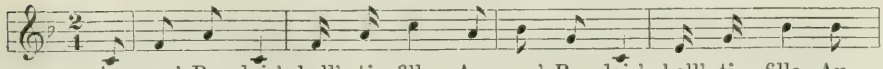
Refrain.





Les deux suivantes sont de même provenance:

No. 75. **Aurore Bradaire,** Coonjaï.



Fin.

ror' Bra-dair', bell' ti fille, C'est li mo ou - lé, C'est li ma pren.

Li pas man-dé rob' mousse - lin, Li pas man-dé des bas brodés, Li

DC.

pas man - dé sou - liers prinelle, C'est li mo su - lé, c'est li ma pren.

No. 76. **Belle Layotte,** Coonjaï.

Fin.

Mo dé - ja rou - lé tout la côte, Pan-cor ouar pa - reil' bell' La-yotte.

Mo rou - lé tout la côte, Mo rou - lé tout la co - lo - nie,

DC.

Mo pan - cor onar griffonn' la Tua mo gout comm' la bell' La-yotte.

Dans cette dernière mélodie, comme dans celle qui va suivre, nous remarquons la combinaison rythmique qui caractérise le genre connu sous le nom d'*Habanera*: trois notes suivies de deux notes dans la mesure à deux temps. Cette succession est exécutée de la façon la plus franche, je dirais volontiers la plus indifférente, sans que les chanteurs s'efforcent de mettre en valeur l'opposition des deux figures rythmiques, comme on ne manque pas de le faire en Europe; ainsi que dans l'exemple précité de mesure à cinq temps, cette autre combinaison de cinq notes reste toute naturelle, coulante et fluide.

Voici une autre chanson satirique (toujours pour la danse) que j'emprunte pour la dernière fois aux *Slave Songs*.

No. 77. **Musieu Banjo,** Coonjaï.

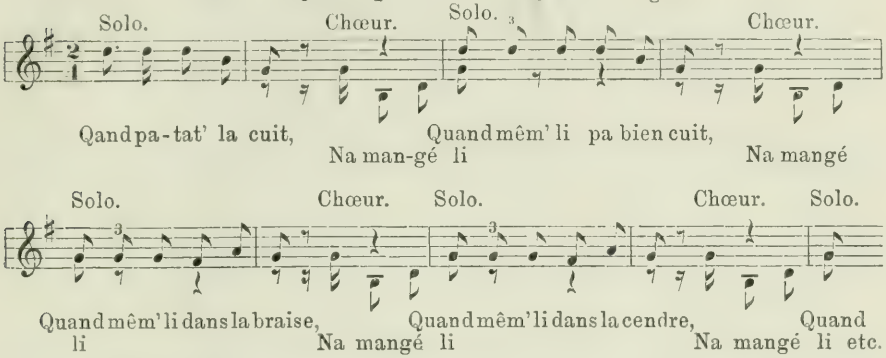
Vo-yez ce mu - let, là, Musieu Bain-jo, Comme il est in - so - lent.

Cha-peau su l'cô - té, Musi-eu Bain-jo.
La canne à la main,
Bott' qui fait crin - crin,

Je reviens maintenant, et pour n'en plus sortir qu'une seule fois, à mes notations de la Nouvelle Orléans.

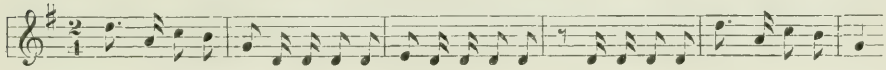
Voici une danse qui ne rentre plus, comme les précédentes, dans le genre du Coonjaï. Elle est un peu plus animée, et comporte des réponses en chœur dialoguant avec la voix seule; la mesure est marquée en battant des mains.

No. 78. **Quand patat' la cuite,** danse nègre.



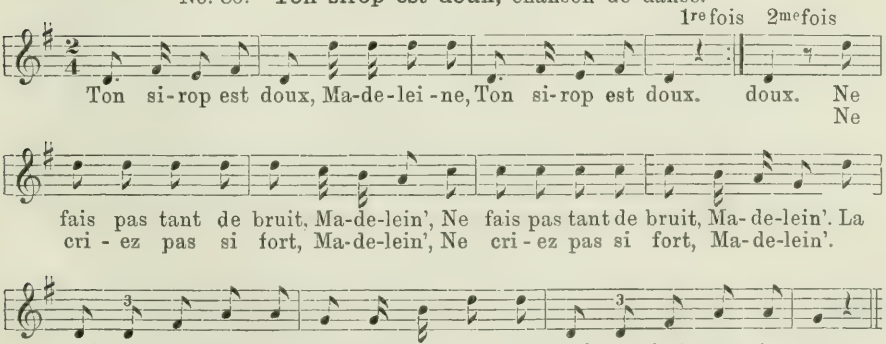
Ce n'est qu'une variante de la *Bamboula* des Antilles, dont M. Krehbiel m'a fourni la variante que voici, utilisée déjà par M. Coleridge-Taylor dans ses *Negro Songs*.

No. 79. **Bamboula** (Cuba).



Cette autre chanson de danse me fournit une intéressante observation: quelques semaines avant de partir pour l'Amérique, je l'avais entendue en France, où une personne ayant habité dans l'île Maurice me l'avait chantée. Ainsi, ces chansons nègres sont chantées d'un bout à l'autre du monde, dans toutes les contrées habitées par des noirs que la France a jadis colonisées.

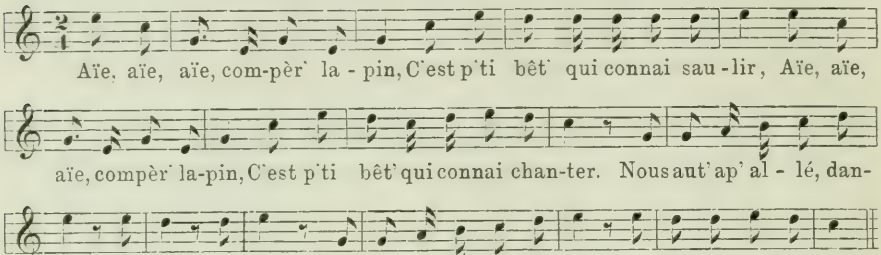
No. 80. **Ton sirop est doux,** chanson de danse.



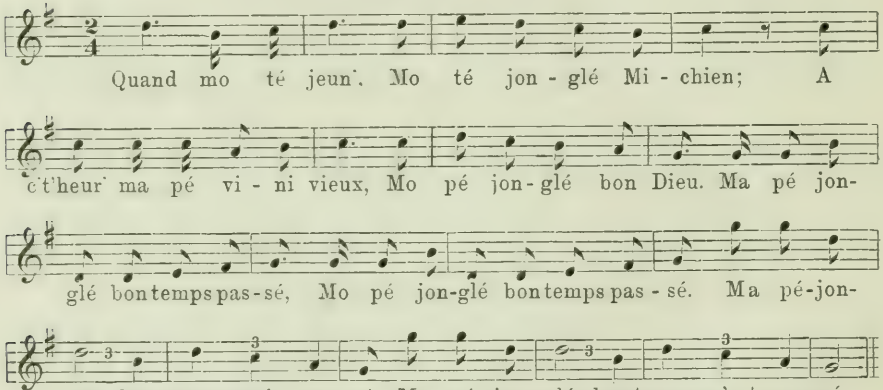
Encore deux chansons de danse notées à Nouvelle-Orléans. La seconde (Quand mo té jeune) m'offre encore une autre observation curieuse: je connaissais le thème compris dans les huit premières mesures pour l'avoir bien

souvent entendu chanter jadis en France, dans les campagnes de Bresse, ou, sur des paroles patoises, il servait à accompagner une danse caractéristique du pays. Ici pourtant nous sommes bien obligés de conclure à une rencontre fortuite, car quelle apparence y a-t-il que les chanteurs bressans et louisianais se soient trouvés en rapport par se transmettre leurs airs de danse? Et le cas n'est plus le même que le précédent, car il ne s'agit pas de la chanson entière, mais simplement du premier thème, et les paroles sont entièrement différentes de part et d'autre.

No. 81. **Aïe, aïe, aïe,** chanson de danse.

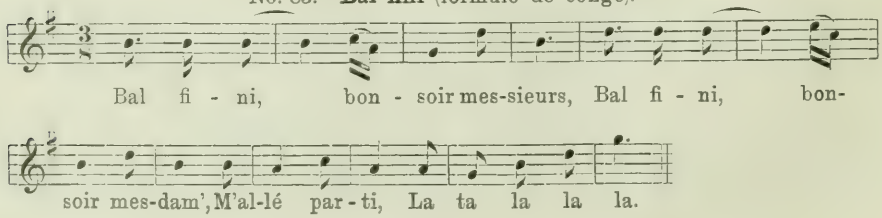


No. 82. **Quand mo té jeune,** danse.



A Nouvelle-Orléans, quand la nègresse de qui je tiens la meilleure partie de ce répertoire eut fini de chanter et de danser, elle prit congé, continuant à tournoyer, en chantant la formulette suivante, intéressante en ce qu'elle nous montre que là bas tout se fait en musique:

No. 83. **Bal fini** (formule de congé).



C'en est fini avec les chansons de danse. Voici maintenant une autre mélodie rythmique: un chant de rameurs. J'en dois communication à M. Krehbiel.

No. 84. **Chanson de rameurs.**

Un peu lent, bien rythmé.

La ma - ren-quins nous pi-quent, Il faut pa - ga - yer. L'on

ne pas - si sa vi - e tou-jours en pa - ga - yant.

Pa - gai - e, Pa - gai - e, Pa - gai - e mon en - fant.

Enfin voici trois chansons d'amour, toutes mélancoliques, et, dans les paroles, exprimant le refus, ou l'abandon.

No. 85. **Chanson de regret d'amour.**

Assez lent.

Ça fait moin la pein', Clémentin'. Y'a-pô man-dé pou yâ, Ça fait moin la

pein', Clémentin', Ya pé man-dé pouyô. Gé-néral Florit o a pé mandé pou-

yô, Gé - né - ral Flo - rit o a pé man-dé pou - yô.

La suivante paraît être la plus connue qu'il y ait dans tout le pays. Je l'ai retrouvée avec des variantes diverses, d'ailleurs peu prononcées, dans tous les recueils, sans exception, et elle me fut plusieurs fois chantée. Mais il y a mieux: Alphonse Daudet, si curieux de notations exotiques, la connaissait, et il en fait chanter les vers par un personnage d'un de ses romans. La musique que voici complètera l'impression, pour les lecteurs français à qui l'écrivain avait donné, par ses commentaires, un avant-goût de la chanson.

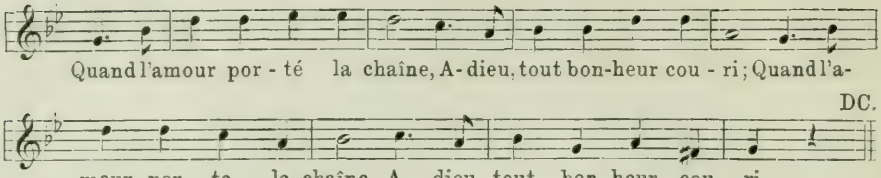
No. 86. **Pauv' piti mam'zell' Zizi.**

Assez lent.

Pauv' pi - ti mam-zell' Zi - zi, Pauv' pi - ti mam-zell' Zi-

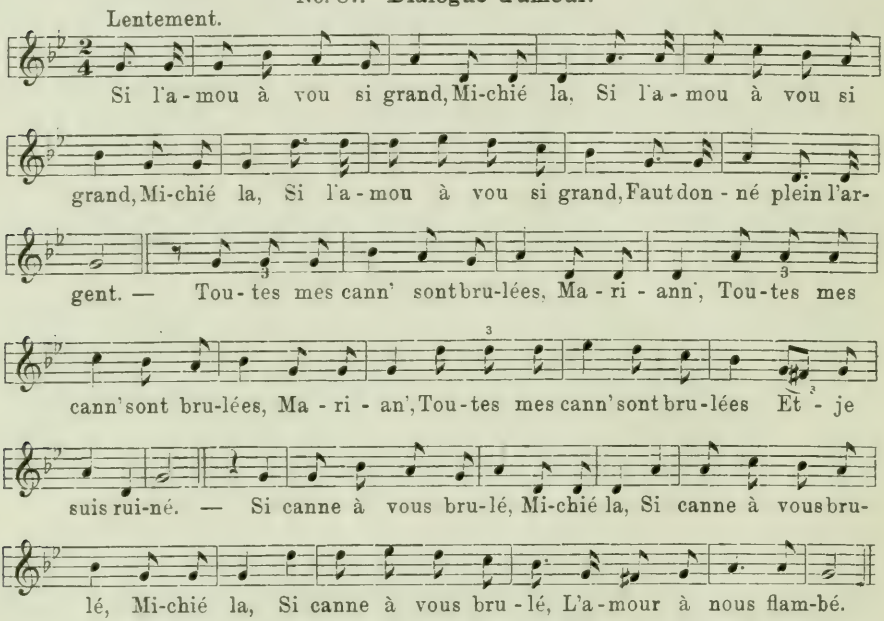
Fin.

zi, Li ga - ien bo - bo, bo - bo Dans son pi - ti cœur à li.



Et, pour finir, le dialogue d'amour de tous les temps et de tous les pays, disant le grand moyen d'être aimé: «Faut donner plein l'argent!» Or l'amoureux est désespéré: l'incendie a détruit ses plantations. Mais elle, tranquillement, répond: «Si les cannes sont brulées, Monsieur, l'amour est flambé!»

No. 87. **Dialogue d'amour.**



C'est ainsi que, sur les paroles françaises d'une chanson dont la nature satirique n'est pas sans ressemblance avec celle de maintes de nos chansons de France, j'achève cette relation d'un voyage au cours duquel j'avais mission d'étudier les chants indigènes du Nouveau monde. Finissant mon enquête en Louisiane après l'avoir commencée au Canada, il ne me déplaît pas de constater qu'aux deux extrémités de cet immense pays, où règne une si grande diversité d'influences, j'ai retrouvé les souvenirs des anciennes colonisations françaises, très vivaces encore et profondément empreints dans l'esprit des peuples. Ailleurs, ce furent les traditions de la vie primitive américaine qu'il me fut donné d'étudier. Le sujet était neuf, à peine effleuré par ceux qui sont sur place, en tout cas entièrement inconnu de ce côte-ci de l'océan. Je n'ai pas la prétention, certes, de l'avoir épuisé, pas même approfondi, et je veux m'abstenir de toute conclusion générale, qui

pourrait être prématurée. Mais je m'estimerais heureux si, par cet exposé d'ensemble, j'avais pu rendre quelques services à la science encore naissante de l'ethnographie musicale, en pénétrant pour la première fois dans une des parties les plus importantes de son domaine, et en révélant au public européen des particularités notables qui, jusqu'à ce jour, lui étaient restées inconnues.

Bibliographie.

Nous devons à la confraternelle obligeance de M. O. G. Sonneck, Chef du département de la musique à la Bibliothèque du Congrès de Washington, le précieux complément qui va suivre cette étude: la bibliographie générale des publications consacrées jusqu'à ce jour à la musique des Indiens de l'Amérique, travail que M. Sonneck a bien voulu faire établir pour nous d'après le catalogue de la Bibliothèque dont il a la garde.

L'on remarquera que cette bibliographie est limitée à la production des Indiens, et néglige ce qui concerne les nègres: aussi avons-nous, dans le texte même de cette étude, donné sur les livres qui contiennent la musique de ces derniers des détails plus explicites, sans d'ailleurs avoir eu la prétention d'être aussi complet que l'a été M. Sonneck pour la partie du sujet à laquelle il s'est consacré en notre faveur.

Notons enfin qu'il n'y est fait état que de la production des Etats-Unis à l'époque contemporaine. Notre propre étude, particulièrement dans sa première partie, a fourni aussi quelques indications complémentaires d'écrits provenant du Canada, de l'Europe, ainsi que des années antérieures à la fin du XIXe siècle.

Armstrong, William. The American Indian legend in music.
Music, 1899, v. 16, p. 119—124.

Barber, Edwin A. Indian music. (Principalement dans l'Amérique centrale et méridionale, avec exemples et reproductions d'instruments.)
American naturalist, 1883, v. 17, p. 267—274.

Baxter, Rupert H. The Moqui snake dance. (Description sans musique.)
American antiquarian, 1895, v. 17, p. 205—207.

Beauchamp, W. M. Notes on Onondaga dances. (Sans musique.)
Journal of American folk-lore, 1893, v. 6, p. 181—184.

Boas, Franz. The Central Eskimo. («The Singing house», p. 600—603, «Music of the Eskimo», avec melodies, p. 648—658.
U. S. Bureau of American ethnology, Annual rep. 6, 1884—85 [1888], p. 399—669.)

—— Chinook songs. (Avec musique.)
Journal of American folk-lore, 1888, v. 1, p. 220—226.

—— Eskimo tales and songs. (Sans musique).
Journal of American folk-lore, 1894, v. 7, p. 45—50.

—— Eskimo tales and songs (Sans musique.)
Journal of American folk-lore, 1897, v. 10, p. 109—115.

—— Music and poetry of the Eskimo.
American association for the advancement of science, Proc., 1887, v. 36, p. 318.

—— On certain songs and dances of the Kwakiutl of British Columbia. (Avec musique.)
Journal of American folk-lore, 1888, v. 1, p. 49—64.

—— The social organization and the secret societies of the Kwakiutl Indians. Based on personal observations and on notes made by Mr. George Hunt. (Musique, p. 325—327, 412, 487, 587, 671, 686—733.)
U. S. National Museum, Annual rep. 1895, p. (311)—738.

Bourke, John G. The Urine dance of the Zunis. (Sans musique.)
American association for the advancement of science, Proc., 1885, v. 34, p. 400—403.

Boyle, David. Iroquois music. (Contient la description des danses.)
Ontario Archæological museum report 1898, p. 143—156.

Brinton, Daniel G[arrison], 1837—1899. . . . Ancient Nahuatl poetry, containing the Nahuatl text of XXVII ancient Mexican poems, with a translation, introduction, notes and vocabulary. By Daniel G. Brinton . . . Philadelphia, D. G. Brinton, 1887.
viii, 9-177 p. 24$^1/_2$ cm. *Added t.-p.*: Library of aboriginal American literature, no. VII).
At head of title: Brinton's Library of aboriginal American literature. no. VII.
Musique p. 20—26.

—— Native American stringed instruments.
American Antiquarian, 1897, v. 19, p. 19—20.

Brown, Mary E[lizabeth (Adams)], «Mrs. J. C. Brown», 1842—. Musical instruments and their homes, by Mary E. Brown and Wm. Adams Brown. The whole forming a complete catalogue of the collection of musical instruments now in the possession of Mrs. J. Crosby Brown . . . New York, Dodd, Mead and company, 1888.
xvii p., 1 l., 380 p. incl. plates. 35 x 27$^1/_2$ cm.
«List of authorities»: p. 367—370.
1. Musical instruments. 2. New York (City) Metropolitan Museum of art. Crosby Brown collection. 3. Music—Africa. 4. Indians of North America—Music. 5. Music, Oriental. I. Brown, William Adams, 1865—.

Buckland, A. W. The Indian ghost dance. (Sans musique.)
Theological monthly, 1891, v. 5, p. 122—125.

Burton, Frederick R. Hiawatha the Indian musical play.
Concert-goer, 1902, no. 208, p. 8—9, 7.

—— Songs of the Ojibways. (Avec musique.)
Concert-goer, 1902, no. 209, p. 8—9.

—— Songs of the Ojibways. (Avec music.)
Strand magazine, 1907, v. 33, no. 195, p. 266—271.

Cady, Calvin B. A study of Omaha Indian music, by Miss Alice C. Fletcher . . . [revue].
Music review, 1893, v. 3, p. 53—57.

Carnac, Levin. The snake-dances of Arizona. (Sans musique.)
Pearson's magazine, 1899, v. 8, p. 324—328.

Casual. Music of the Vancouver Indians. (Pas d'exemples.)
Music, 1893, v. 4 p. 490—491.

—— Ceremonial dances of the American dances. (Compte-rendu de divers livres.)
Nature, 1898, v. 58, p. 125—127.

Coe, Saidee Knowland. . . . Melodrama of Hiawatha; selections from the poem by Longfellow; musical setting for pianoforte by Saidee Knowland Coe . . . Chicago, C. F. Summy co.; [etc. etc.] 1905. (Thèmes de mélodies indiennes.)

Cringan, A. T. Iroquois folk-songs. (Avec musique.)
Ontario Archæological museum report, 1902, p. 137—152.

—— Pagan dance songs of the Iroquois. (Avec musique.)
Ontario Archæological museum report, 1899, p. 168—189.

—— Traditional songs of the Iroquois Indians. (Avec musique.)
Musical times, 1900, v. 41, p. 114.

Curtis, Natalie. A bit of American folk-music. Two Pueblo Indian grinding songs. (Avec musique.)
Craftsman, 1904/05, v. 7, p. 35—41.

—— An American-Indian composer. (Avec musique des Hopi Indiens.)
Harper's magazine, 1903, v. 107, p. 626—632.

—— The Indians' book; an offering by the American Indians of Indian lore, musical and narrative, to form a record of the songs and legends of their race,

recorded and ed. by Natalie Curtis; illustrations from photographs and from original drawings by Indians. New York and London, Harper and brothers, 1907.

Curtis, Natalie. Songs of ancient America; three Pueblo Indian corn-grinding songs from Laguna, New Mexico; recorded, with pianoforte accompaniment and an explanatory introduction, by Natalie Curtis. New York, G. Schirmer [1905].

Cushing, Frank H. Pueblo myths and ceremonial dances.
Am. association for the advancement of science, Proc., 1892, v. 41, p. 296.

Deans, James. A weird mourning song of the Haidas. (Sans musique.)
American Antiquarian, 1891, v. 13, p. 52—54.

Densmore, Frances. The music of the American Indians. (Sans exemples.)
Overland monthly, New ser. 1905, v. 45, p. 230—234.

Dixon, Roland R. The northern Maidu. (Contient de nombreuses références sur le cérémonial des danses.)
American Museum of Natural History, Bulletin, v. 17, pt. 3, p. 119—346.

Dorsey, George A[mos] 1868—. . . . The Arapaho sun dance; the ceremony of the Offerings lodge, by George A. Dorsey . . . Chicago, 1903.
xii, 228 p. cxxxii pl. (partly col.) 24½ cm. (Field Columbian museum. Publication 75. Anthropological series. Vol. IV.)

—— . . . The Cheyenne, by George A. Dorsey . . . Chicago, 1905. (Description des cérémonies; danses; musique.)
(2 v. illus. lxviii pl. (partly col.) 24½ cm. (Field Columbian museum. Publication 99, 103. Anthropological series. vol. IX, no. 1—2.)

—— . . . The Mishongnovi ceremonies of the snake and antelope fraternities, by George A. Dorsey . . . and H. R. Voth. The Stanley McCormick Hopi expedition. Cbicago, 1902.
2 p. l., [161]—261 p. lxxv—cxlviii pl. (partly col.) 24½ cm. (Field Columbian museum. Publication 66. Anthropological series. vol. III, no. 3.)
1. Hopi Indians—Religion. 2. Snake dance. I. Voth, Henry R., joint author. (Avec musique.)

—— . . . The Oraibi Soyal ceremony, by George A. Dorsey . . . and H. R. Voth . . The Stanley McCormick Hopi expedition. Chicago, 1901.
59 p. xxxvii pl. (incl. front.) 24½ cm. (Field Columbian museum. Publication 55. Anthropological series. vol. III, no. 1.) Avec musique.

—— . . . The Ponca sun dance by George A. Dorsey . . . Chicago, 1905.
1 p. l., [61]—88 p. illus. xxxv pl. (partly col.) 24½ cm. (Field Columbian museum. Publ. no. 102. Anthropological ser. vol. VII, no. 2.) Avec musique.

—— Abstracts of Omaha and Ponka myths. (Avec musique.)
Journal of American folk-lore, 1888, v. 1, nos. 1, 3.

—— Omaha dwellings, furniture and implements. (Instruments de musique, p. 281—283.)
U. S. Bureau of American Ethnology, Annual rep. 13, 1891—92 [1896], p. 263—288.

—— Omaha sociology. (Contient la description de la danse du calumet; chants sacrés.)
U. S. Bureau of American ethnology, Annual rep. 3, 1881—82 [1884], p. 205—370.

—— Omaha songs. (Sans musique.)
Journal of American folk-lore, 1888, v. 1, p. 209—213.

—— Ponka and Omaha songs. (Avec musique.)
Journal of American folk-lore, 1889, v. 2, p. 271—276.

—— Siouan onomatopes. (Avec un chant.)
American anthropologist, 1892, v. 5, p. 1—8.

—— Songs of the Heucka society. (Avec musique.)
Journal of American folk-lore, 1888, v. 1, p. 65—68.

Dossey, G. A. A study of Siouan cults. (La danse du soleil, p. 450—466, sans musique.)
U. S. Bureau of American ethnology, Annual rep. 11, 1889—90 [1894], p. 351—553.
—— Teton folk-lore. (Avec musique.)
Journal of American folk-lore, 1889, v. 2, p. 133—139.
Draper, W. H. Indian dances of the Southwest. (Sans musique.)
Outing, 1900/01, v. 37, p. 659—666.
Eastman, Elame Goodale. An account of the Sioux ghost dance. (Sans musique.)
Archaeologist, 1894, v. 2, p. 105—111.
Eels, M. Indian music. (Avec 24 airs.)
American antiquarian, 1878, v. 1, p. 249—253.
Farwell, Arthur. American Indian melodies harmonised. (Introduction, p. 1—8.)
Newton Center, Mass., Wa-Wan Press, c. 1901, 29 p.
—— A brief view of American Indian music.
The Messenger, 1903, v. 4, p. 266—271.
—— From Mesa and plain. (Contient, p. 1—5, paraphrase de la «Navajo war dance» et «Pawnee horses».)
Newton Center, Mass., Wa-Wan press, c. 1905, 10 p.
—— Impressions of the Wa-Wan ceremony of the Omahas. (Pour piano.)
Newton Center, Mass., Wa-Wan press, c. 1906, 19 p.
—— Toward American music.
Out-West, 1904, v. 20, p. 454—458.
Fewkes, Jesse Walter. A contribution to Passamaquoddy folk-lore. (Avec musique.)
Journal of American folk-lore, 1890, v. 3, p. 257—280.
—— A few summer ceremonials at the Tusyan pueblos. (Références de danses sans musique.)
Journal of American ethnology and archæology, 1892, v. 2, p. 1—166.
—— A few summer ceremonials at Zuni Pueblo. (Références de danses avec musique.)
Journal of American ethnology and archæology, 1891, v. 1, p. 1—62.
—— A few summer ceremonials at Zuni Pueblo. (Références de danses sans musique.)
Journal of American ethnology and archæology, 1891, v. 1, p. 1—62.
—— Hopi basket dances. (Description sans musique.)
Journal of American folk-lore, 1899, v. 12, p. 81—96.
—— The Miconinovi flute altars.
Journal of American folk-lore, 1896, v. 9, p. 241—255.
—— The Oraibi flute altar.
Journal of American folk-lore, 1895, v. 8, p. 265—282.
—— A suggestion as to the meaning of the Moki snake dance.
Journal of American folk-lore, 1891, v. 4, p. 129—138.
—— Tusyan flute and snake ceremonies. (Sans musique.)
U. S. Bureau of American ethnology, Annual rep. 19, 1897—98, [1899], p. 957—1011.
—— Tusyan Kateinas. (Danses, p. 304—313, sans musique.)
U. S. Bureau of American ethnology. Annual rep. 15, 1893—94 [1897], p. 245—313.
—— Tusyan snake ceremonies. (Sans musique.)
U. S. Bureau of American ethnology, Annual rep. 16, 1894—95 [1897], p. 267—312.
—— The Walpi flute ceremony. A study of primitive dramatization.
Journal of American folk-lore, 1894, v. 7, p. 265—287.
Fewkes, J. Walter and J. G. **Owens.** The Lā'-lā-kōn-ta: a Tusayan dance. (Sans musique.)
American anthropologist, 1892, v. 5, p. 105—130.

Fewkes, J. Walter, A. M. **Stephan** and J. G. **Owens.** The snake ceremonials at Walpi. (Contient la description du ceremonial et des danses sans musique.)
Journal of American ethnology and archæology, 1894, v. 4, p. 1—126.

Fillmore, John Comfort. The harmonic structure of Indian songs.
American association for the advancement of science, Proc., 1898. v. 47, p. 489.

—— The harmonic structure of Indian music.
American anthropologist, N. S. 1899, v. 1, p. 297—318.

—— The harmonic structure of Indian music. (Avec exemples.)
Music, 1899, v. 16, p. 453—472.

—— Illustrations of harmonic melody in folk-music. (Musique des Indiens de l'Amérique du Nord.
Music, 1893—94, v. 5, p. 281—287.

—— Primitive music. — By Richard Wallascheck. (Revue critique avec exemples de musique.)
Journal of American folk-lore, 1894, v. 7, p. 165—169.

—— Primitive scales and rhythms.
International congress of anthropology. Chicago, Memoirs, 1894, p. 158—175.

—— Professor Stumpf on Mr. Gilman's transcription of the Zuni melodies.
Music, 1893—94, v. 5, p. 649—652.

—— Scale and harmonies of Indian songs. (Avec exemples.)
Music, 1893, v. 4, p. 478—489.

—— The scale and the natural harmonies of the Indian songs. (Même article dans «Music», Sept. 478.)
Music Review, 1893, v. 2, p. 539—546.

—— What do Indians mean to do when they sing, and how far do they succeed?
Journal of American folk-lore, 1895, v. 8, p. 138—142.

—— A woman's song of the Kwakiutl Indians. (Avec musique.)
Journal of American folk-lore, 1893, v. 6, p. 285—290.

—— The Zuni music as translated by Mr. Benjamin Ives Gillman. (Avec exemples.)
Music, 1893—94, v. 5, p. 39—46.

Fletcher, Alice Cunnigham. The elk mystery or festival. Ogallala Sioux. (Musique p. 279.)
Peabody Museum of American archaeology and ethnology, Reports, v. 3, 1880—86, p. 276—288.

—— Glimpses of child-life among the Omaha tribe of Indians. (Avec musique.)
Journal of American folk-lore, 1888, v. 1, p. 115—123.

—— The Hako: A Pawnee ceremony. Assisted by James R. Murie, music transcribed by Edwin S. Tracey.
U. S. Bureau of American ethnology. Annual rep. 22, 1900—01 [1904], pt. 2, p. 5—372.

—— Hand-book of American Indian north of Mexico. — Music and musical instruments. (Synopsis avec notes bibliographiques.)
U. S. Bureau of American ethnology, Bulletin 30, 1907. p. 958—961.

—— The Indian as a musician.
Echo, 1897, v. 14, no. 5, p. 8.

—— The Indian's book, By Natalie Curtis. (Compte-rendu.)
Nation, 1907, v. 85, p. 428—429.

—— Indian music. An address delivered in Washington, D. C. April 1894.
Music, 1894, v. 6, p. 188—199.

—— Indian songs and music.
American association for the advancement of science, Proc., 1895, v. 44, p. 281—284.

—— Indian songs. Personal studies of Indian life. (Avec musique.)
Century magazine, 1893—94, v. 25, p. 421—431.

—— Indian songs and music. (Exemples.)
Journal of American folk-lore, 1898, v. 11, p. 85—104.

Fletcher, A. C. Indian story and song, from North America, by Alice C. Fletche... Boston, Small, Maynard & company, 1900. (Avec musique.)

—— Leaves from my Omaha note-book. (Avec musique.)
Journal of American folk-lore, 1889, v. 2, p. 219—226.

—— Love songs among the Omaha Indians. (Sans musique.)
International congress of anthropology, Chicago, Memoir, 1894, p. 153—157.

—— Music as found in certain North American Indian tribes.
Music, 1893, v. 4, p. 455—467, et Music-review, 1893, v. 2, p. 534—538.

—— The old man's love song. An Indian story. (Réimpression avec musique de «Indian story and song».)
Music, 1900, v. 18, p. 137—139.

—— Some aspects of Indian music and of its study.
Archæologist, 1894, v. 2, nos. 7—8.

—— A study of Omaha Indian music, by Alice C. Fletcher... Aided by Francis La Flesche. With a report on the structural peculiarities of the music by John Comfort Fillmore, A. M. Cambridge, Mass., Peabody museum of American archæology and ethnology, 1893.
(Archæological and ethnological papers of the Peabody museum. Harvard university, vol. 1, no. 5.)
Chants Omaha, avec musique, p. 79—151.

—— The sun dance of the Ogalalla Sioux. (Sans musique.)
American association for the advancement of science, Proc., 1882, v. 31, p. 580—584.

—— The «Wawan», or pipe dance of the Omahas. (Avec musique.)
Peabody Museum of American archæology and ethnology, Reports, v. 3, 1880—1886, p. 308—333.

Gagnon, Ernest. Les Sauvages de l'Amérique et l'art musical. (Avec musique.)
Québec, Dussault et Proula, imprimeurs, 1907.

Gatschet, Albert S. The Karankawa Indians, the coast people of Texas. (Courte référence musicale, p. 82.)
Peabody Museum of American archæology and ethnology, Papers, 1891, v. 1, no. 2, p. [65]—166.

—— The Klamath Indians of Southwestern Oregon. (Chants d'incantation, etc. paroles sans musique.)
U. S. Geogr. & geolog. survey of the Rocky Mountain Region, v. 2, pt. 1, p. 153—195.

—— Songs of the Modoc Indians. (Sans musique.)
American anthropologist, 1894, v. 7, p. 26—32.

Gilman, Benjamin Ives. Hopi songs.
Boston, Houghton, Mifflin & Co., 1908, 12, 235 p. 8°.

—— Muni melodies. (Avec musique.)
Journal of American ethnology and archæology, 1891, v. 1, p. 63—91.

Grinnell, George Bird. Notes on some Cheyenne songs. (Sans musique.)
American anthropologist, N. S. 1903, v. 5, p. 313—322.

Hagemann, Miller. The great torture chant of the Apaches, etc. [New York, Bachellor Johnson, 1893], proof-sheets, 3 columns, 1 p. musique.

Hawley, E. H. An inverted double reed. (Instrument en usage chez les Indiens de la Colombie britannique.)
American anthropologist, N. S. 1899, v. 1, p. 587—588.

Hayes, Harriet H. An Indian death-chant. (Avec musique.)
The Folk-lorist, 1892—93, v. 1, p. 45—46.

Hoffman, Walter James. The Menomini Indians. (Références à la musique, mélodies pp. 115, 193.)
U. S. Bureau of American ethnology, Report 14, p. 3—328.

—— The Midē'wiwin or «Grand medicine Society» of the Ojibwa. (Chansons avec musique, p. 189—300.)

U. S. Bureau of American ethnology, Annual rep. 7, 1885—86 [1891], p. 143—300.

Hough, Walter. Indian music. (Interview.)
The Musician, 1906, v. 11, p. 169.

—— The Moki snake dance; a popular account of that unparalleled dramatic pagan ceremony of the Pueblo Indians of Tusayan, Arizona, with incidental mention of their life and customs. By Walter Hough, Ph. D. Sixty-four half-tone illustrations from special photographs. 42d thousand. [Chicago] Pub. by Passenger department, Santa Fe [route] 1901. (Avec musique.)

Hrdlicka, Ales. Cora dances. (Sans musique.)
American anthropologist, N. S. 1904, v. 6, p. 744—745.

James, George Wharton. The Hopi snake dance. (Sans musique.)
Outing, 1900, v. 36, p. 302—310.

Kroeber, Alfred L. The Arapaho. (Références sur les danses.)
American Museum of Natural History, Bulletin, v. 18, pt. 2, p. 151—230.

La Flesche, Francis. Death and funeral customs among the Omahas. (Avec musique.)
Journal of American folk-lore, 1889, v. 2, p. 3—11.

—— The Omaha buffalo medicine man. (Avec musique.)
Journal of American folk-lore, 1890, v. 3, p. 215—221.

Lejeal, L. Note sur la musique et la magie des primitifs chez les Américains.
La Revue musicale, 1907, v. 7, p. 182—184.

Liebling, Leonard. ... Indian music.
Musical courier, 1909, v. 58, no. 16, p. 21.

Lillie, Gordon Wm. Sacred dances of the Pawnees. (Avec musique.)
American antiquarian, 1885, v. 7, p. 208—212.

Loomis, Harvey Worthington. Lyrics of the red-man. (Op. 76, paraphrases musicales sur les thèmes indiens, introduction par Arthur Farwell, v. 1, p. 1—4.)
Newton Center, Mass., Wa-Wan press, c. 1903—04, 2 v. 15, 12 p.

Lumholtz, Karl Sofus, 1851—. Unknown Mexico; a record of five years' exploration among the tribes of the western Sierra Madre; in the Tierra caliente of Tepic and Jalisco; and among the Tarascos of Michoacan, by Carl Lumholtz ... New York, C. Scribner's sons, 1902.
(Musique et danses, voy. p. 268—279.)

Lummis, Chas. F. Catching our archæology alive (on the activity of the Southeast Society of the Archæological Institute of America to preserve the Western Indian, Spanish, etc. folk-songs).
Out-West. 1905, v. 22, p, 35—45.

Mac Cauley, Clay. The Seminole Indians of Florida. (Mélodies, pp. 498, 519.)
U. S. Bureau of American ethnology, Report 5, 1883—84, p. 469—531.

Mallery, Garrick. On the pictographs of the North American Indian. (Chansons traditionnelles, p. 82—84; danses et cérémonies, p. 194—197.)
U. S. Bureau of American ethnology, Annual rep. 4, 1882—83 [1886] p. 3—256.

—— Picture writing of the American Indians. (Chansons, p. 231—250 — sans musique.)
U. S. Bureau of American ethnology, Annual rep. 10, 1888—89 [1893], p. 3—822.

Mason, Otis T. Music in Honduras. (Références au «bumbum», instrument des Lencas.)
American anthropologist, 1889, v. 2, p. 158.

Matthews, Washington. The basket drum.
American anthropologist 1894, v. 7, p. 202—208.

—— The mountain chant, a Navajo ceremony. (Sans musique.)
U. S. Bureau of American ethnology, Report 5, p. 379—467, p. 1883—4.

—— Navaho legends. Collected and translated with introduction, notes ... and

melodies. (Enregistrés sur le phonographe par Washington Matthews et notés par John C. Fillmore, p. 279—290.)
American folk-lore society, Memoirs, 1897, v. 5, 299 p.

Matthews, W. Navaho night chant. (Sans musique.)
Journal of American folk-lore, 1901, v. 14, p. 12—19.

—— Navajo gambling songs. (Sans musique.)
American anthropologist, 1889, v. 2, p. 1—20.

—— On songs of sequence of the Navajos.
American association for the advancement of science, Proc., 1893, v. 42, p. 311

—— Songs of sequence of the Navajo. (Sans musique.)
Journal of American folk-lore, 1894, v. 7, p. 185—194.

—— Indian music and its investigators.
Music, 1893, v. 4, p. 452—456.

Mindeleff, Cosmos. [Indian] Ghost dance. (Illus., sans musique.)
Scientific American, Supplement, 1898, v. 46, nos. 1190, 1191.

—— Music of the Zuni Indians of New Mexico. (Sans exemples.)
Musical courier, 1898, v. 37, no. 1 (1 p.).

—— Ojibway music. Beauty discovered in the Indian themes. (Sans exemples, réimprimé dans le Boston transcript.)
Musical courier, 1902, v. 45, no. 7, p. 33; same article in Columbia Music and home journal, 1902, August, p. 2.

—— Preserving last relics of Indian music through aid of the phonograph.
Metronome, 1908, v. 24, no. 6, p. 17.

Mooney, James. The Cherokee ball play. By James Mooney . . . Washington, Judd & Detweiler, printers, 1890. (Avec musique.)
Réimprimé d'après l'American anthropologist, April, 1890, v. 3.

—— The Ghost-dance religion. (Chansons de différentes tribus avec musique, p. 958—1102.
U. S. Bureau of American ethnology. Annual report 14, 1892—93 [1896], p. 641—1136.

Moorehead, Warren K. The Indian Messiah and the ghost dance.
American antiquarian, 1891, v. 13, p. 161—167.

—— The Sioux Messiah. (Avec la musique des danses de cérémonies.)
Archæologist, 1894, v. 2, nos. 5—6.

Morgan, Lewis Henry, 1818—1881. League of the Ho-dé-no-sau-nee or Iroquois, by Lewis H. Morgan . . . A new ed., with additional matter. Ed. and annotated by Herbert M. Lloyd . . . New York, Dodd, Mead and company, 1904.
2 v. in 1. col. fronts., illus., plates, fold. maps. 25 cm. Nombreuses références sur les danses et la musique, voy. Index.

Murdoch, John. Ethnological results of the Point Barrow expedition. (Musique des Eskimos, p. 385—389.)
U. S. Bureau of American ethnology, Rep. 9, 1887—88, p. 3—617.

—— A musical instrument with hieroglyphics.
American antiquarian, 1891, v. 13, p. 56—57.

Nelson, Edward William. The Eskimo about Bering Strait. (Musique et danses, p. 347—357.)
U. S. Bureau of American ethnology, Annual rep. 18, 1896—97 [1899], p. 3—518.

Nutall, Zelia. A penitential rite of the ancient Mexicans. (Références sur la musique, p. 440, 441, 447.)
Peabody Museum, Archæological and ethnological papers, 1904, v. 1, no. 7, p. [437]—462.

Post, Charles Johnson. Indian music of South America. (Avec exemples.)
Harper's monthly magazine, 1905—06, v. 112, p. 255—257.

Read, Angelo M. The North American Indian and music.
Musical America, 1907, v. 6, p. 9.

Reed, Verner Z. The Ute bear dance. (Sans musique.)
American anthropologist, 1896, v. 9, p. 237—244.

Rink, H. and Franz **Boas.** Eskimo tales and songs. (Avec musique.)
Journal of American folk-lore, 1889, v. 2, p. 123—131.

Saville, M. H. The musical bow in ancient Mexico.
American anthropologist, 1898, v. 11, p. 280—284.

—— A primitive Maya musical instrument.
American anthropologist, 1897, v. 10, p. 272—273.

Schoolcraft, Henry Rowe, 1793—1864. Information respecting the history, condition and prospects of the Indian tribes of the United States; collected and prepared under the direction of the Bureau of Indian affairs, per act of Congress of March 3d, 1847, by Henry R. Schoolcraft, LL. D. Illustrated by S. Eastman, capt. U. S. A. Published by authority of Congress . . . Philadelphia, Lippincott, Grambo & company [etc.] 1851—57.
Notations de chansons, v. 1, p. 366—381; Symboles mnémoniques pour la musique, v. 2, p. 226—228, pl. 57.

Smith, Erminnie A. Myths of the Iroquois. (Références aux danses, p. 116.)
U. S. Bureau of American ethnolopy, Annual rep. 2, 1880—81 [1881], p. 47—116.

Stacey, Reid. Some Zuni ceremonies and melodies.
Music-lovers calendar, 1907, v. 2, p. 54—61.

Stevenson, James. Ceremonial of Hasjelti Dailjis and mythical sand painting of the Navajo Indians. (Références sur les danses.)
U. S. Bureau of American ethnology, Annual rep. 8, 1886—87 [1891], p. 229—298.

Stevenson, Matilda Cox. The Sia. (Chansons p. 123—130, sans musique.)
U. S. Bureau of American ethnology, Annual rep. 11, 1889—90 [1894], p. 3—157.

—— Sun dance of the Ponca Indians. (Descriptions sans musique.)
American antiquarian, 1903, v. 25, p. 372—374.

Swan, James G. The Indians of Cape Flattery. (Références aux chansons, danses cérémonies, etc.)
Smithsonian Institution contribution to knowledge, 1870, v. 16, p. 49, 71—73.

ten Kate, H. Geographical distribution of the musical bow.
American anthropologist, 1898, v. 11, p. 93.

Thompson, Gilbert. An Indian dance at Jemez, New Mexico. (Sans musique.)
American anthropologist, 1889, v. 2, p. 351—355.

Tiersot, Julien. Musical ethnography in America. (Avec musique.)
The Musician, 1907, v. 12, nos. 2—3.

Troyer, Carlos. Traditional songs of the Zunis, with English and Indian text, transcribed and harmonized. (Chansons précédées de leur description.)
Newton Center, Mass., Wa-Wan press, c. 1904, 2 v. 19, 16 p.

Voth, Henry R. The Oraibi Powanu ceremony. (Chansons des Powanu, sans musique, p. 126—154.)
Field Columbian Museum, publ. Anthropological ser. 1901, v. 3, p. 6—158.

—— The Wa-Wan, or pipe dance of the Omahas. (Avec musique.)
Music, 1893, v. 4, p. 468—477.

Wallascheck, Richard. Musical results of the study of ethnology. Translated by A. D. Bissell [from Globus, v. 68, no. 7. Bears on music of the North American Indian].
Music, 1895—6, v. 9, p. 168—175.

Wickersham, James. The Eskimo dance house.
American antiquarian, 1902. v. 24, p. 221—223.

Woodruff, Charles E. Dances of the Hupa Indians. (Avec le chant.)
American anthropologist, 1892, v. 5, p. 53—61.

Yiogh, Frank. The drama of Hiawatha, or Nana-Bozho. As played by a band of Canadian Ojibway Indians. (Sans musique.)
Canadian magazine, 1901, v. 17, p. 207—217.

Du même auteur.

Histoire de la chanson populaire en France (Ouvrage couronné par l'Institut). Plon-Nourrit, 1889.

Musiques pittoresques. Fischbacher, 1889.

Notes d'ethnographie musicale (1re Série). Fischbacher, 1905.

Chansons populaires recueillies dans les Alpes françaises. Librairie Dauphinoise (Grenoble), 1903.

Ronsard et la musique de son temps. Fischbacher, Breitkopf et Hærtel, 1902.

Étude sur les Maîtres chanteurs de Nurenberg. Fischbacher, 1899.

Rouget de Lisle, son œuvre, sa vie. Delagrave, 1892.

Les Fêtes et les Chants de la Révolution française, Hachette, 1908.

Hector Berlioz et la société de son temps (Ouvrage couronné par l'Académie française). Hachette, 1902.

Correspondance d'Hector Berlioz: Les Années romantiques. Calmann-Lévy.

Gluck. Alcan, 1910.

En préparation: **Berlioziana.**

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

ML
3547
T54
v.2

Tiersot, Julien
Notes d'ethnographie musicale

Music